عبد الكريم برشيد



المسرح الاحتفالي

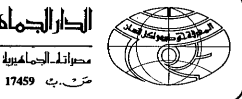
الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان

المسرح الاحتفالي

عبد الكريم برشيد

المسرح الاحتفالي

الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان



الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان
مصراتة - الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى
ص.ب 17459 مبرق (تلكس) 30098 "مطبوعات"

الطبعة الاولى 1389 و.ر - 1989-1990م
الكمية المطبوعة 3000 نسخة
رقم الايداع 509 - 87 م - دار الكتب الوطنية - بنغازي

البيانُ الأوّل

مُدخل

مُدخل

إيماناً منا بضرورة خلق الأجواء الصحية لخلق تفاعل جاد، وهادف يخصب الحركة المسرحية العربية بالعطاءات الملتزمة.

وإيماناً منا بضرورة الخروج من الفوضى الفكرية التي شتتت المسرح العربى وتصوراته وطموحاته وجعلته دائخاً بين مجموعة من المدارس التى تروج الثقافة الاستسلامية والأيديولوجية الإمبريالية التى تجعل الانسان العربى بمعزل عن حركية التاريخ.

إيماناً منا بكل هذه المعطيات، وحتى نعطى للمسرح العربى وجهه الحقيقى، وهويته السليمة، التى تكسبه أصالته وتجعله مستفيداً من جدل المسرح بالواقع العربى، فقد أرتأينا إصدار البيان الأول للمسرح الاحتفالى... والدفع به إلى الساحة الأدبية ليكون إيذاناً لفتح باب جديد للحوار والجدل والثقافة الهادفة من أجل إرساء قواعد مسرح عربى، تعيد له إعتباره وقدسيته، ليتحمل مسؤوليته فى معركة البناء... فى معركة النقد المعتمد على الأنباط الموضوعى لتوليد التنظير السليم الذى يأتى من الممارسة السليمة.

وكتأريخ لتجمع مجموعة من العاملين فى حقل الابداع تأليفاً، وتمثيلاً وإخراجاً، ونقداً لمدينة مراكش بمناسبة المهرجان20 ، يصدر هذا البيان بمناسبة اليوم العالمى للمسرح الذى يؤرخ هذا الميلاد.

جماعة المسرح الاحتفالى:

عبد الكريم برشيد	: مؤلف ناقد
الطيب الصديقى	: مخرج / ممثل
عبد الرحمن بن زيدان	: ناقد/ مؤلف
محمد الباتولى	: مخرج / ناقد
عبد الوهاب عيدوبية	: مخرج
ثوريا جبران	: ممثلة

1 ـ شعوراً منا بوجود تجانس وتماثل فى الرؤية بين تجاربنا فى الميدانين: الإبداعى والنظرى. وإيماناً منا أيضاً، بأن الأسس التى يقوم عليها المسرح العربى -حالياً هى أسس زائفة ومتخلفة لأنها نابعة بالأساس من بيئات زمانية ومكانية مختلفة.

وانطلاقاً من أن المسرح فن شامل ومتكامل وأنه فعل جماعي. لذلك، نعلن اليوم عن ميلاد: «جماعة المسرح الإحتفالى».

2 ـ فالمسرح بالنسبة إلينا ليس شيئاً تام الخلق ذلك لأنه بالأساس مجرد تخطيط ومشروع، أنه ورش يقوم على أساس التجريب الميدانى وعلى التطلوع الإبداعى وذلك من حيث الممارسة والتنظير والاعتقاد.

3 ـ لقد حقق المسرح العربى تراكمات لا بأس بها من ناحية الكم، وأن ما نريده اليوم ليس إضافة أعمال مسرحية جديدة ولكن خلق مسرح جديد.

4 ـ الاحتفالية ليست مجرد شكل مسرحى قائم على أسس وتقنيات فنية مغايرة، بل هو بالأساس فلسفة تحمل تصوراً جديداً للوجود والإنسان والتاريخ والفن والأدب والسياسة والصراع.

5 ـ وإنه أبداً ليس من قبيل الصدفة أن يقع الإعلان عن الاحتفالية ـ كتيار مسرحى من مدينة مراكش ـ ذلك لأن هذه المدينة ومن خلال ساحتها (جامع الفنا) كانت دائماً سوقاً للوجدان الشعبى، إنها احتفال شعبى مفتوح، احتفال يجسد الفعل الدرامى، هذا الفعل القائم على وسائل تعبيرية مختلفة (الشعر، الغناء، الحكاية، التقليد، الزجل. الألعاب البهلوانية) كما أنه يقوم أيضاً على تواصل الذوات وتحاورها داخل المكان الواحد (جامع الفنا) والزمن الواحد، كل يتم انطلاقاً من وجود قضايا مشتركة وتوفر حس جماعى عام.

6 ـ كان من الممكن كغيرنا أن نعمل داخل طرق معبدة وواضحة ومعروفة، ولكننا وقد وقفنا أمام حزمة من الاختيارات المتعددة فقد فضلنا الاختيار الصعب، اخترنا الانطلاق من البداية أى من رؤية متحررة، ومن زوايا غير حادة، وبهذا فقد كان لا بد أن نخضع كل شيء للتساؤل والمراجعة والتجريب الميدانى، فالمهم لدينا ليس هو أن نعرف ـ الأجوبة ـ بل أن نثير الأسئلة الأساسية.

7 ـ إن الأمر لا يتعلق أبداً بالتجديد، لأن هذه الكلمة إن كان لها معنى ومدلول عند غيرنا فهى فى المسرح العربى لا يمكن أن تعنى شيئاً، أن الجديد لا يمكن أن يقوم إلا على أساس ما هو قديم،

وعندما نتأمل خريطة المسرح العربى فإننا لا نجد غير تجارب هزيلة، سواء من حيث الكم أو الكيف، وهى تجارب لا يمكن أن تشكل قديم هذا المسرح، ومن هنا كانت الاحتفالية تسعى ـ ليس إلى خلق الجديد ـ ولكن إلى إيجاد الأصيل.

8 ـ ليس المهم هو إعطاء تقنيات جديدة، سواء فى التأليف أو الإخراج. ليس هو إدخال وسائل تقنية مغايرة، محدثة كانت أو متطورة عن أشكال فنية عربية تقليدية.

إن الشىء الأكثر أهمية بالنسبة للاحتفالية هو إحداث ثورة فى الذوق العربى، هذا الذوق الذى يتعرض اليوم للاستلاب، سواء من طرف السينما المصرية أو الأمريكية أو الهندية، أو من خلال المسلسلات العربية القائمة على أسس ميلو درامية.

9 ـ إن التعامل مع الجمهور يتم عادة حول محورين، الأول: هو النزول إلى الذوق الشعبى المستلب، والعمل على ترضيته بشتى المغريات (الفكاهة ـ الجنس ـ التناول السطحى للقضايا) ويتم هذا التعامل انطلاقاً من الشعار المصرى المشهور، ـ الجمهور عاوز كده ـ وبهذا قد نحقق نوعاً من الشعبية ولكنها شعبية

ساقطة ومزيفة . أما المحور الثانى : فيتجسد فى احترام الفن المسرحى ، وذلك من خلال التحليق فى أجواء ـ عالية ـ الشىء الذي يجعل الجمهور ينكر ما يراه ـ وهذا شىء طبيعى ـ لأنه غير مشابه لما تعود عليه .

10 ـ عندما نقول بأن الجمهور يريد هذا أو تلك ، فإننا ضمنياً نحكم بأن الذوق لدى الإنسان جامد لا يتغير وهذا حكم خاطىء . ان القول بأن الجمهور العربى يريد نوعاً معيناً من ألوان الفرجة لا بد أن يستتبع بالضرورة التساؤل التالى : ولكن متى؟ ذلك لأن هذه الإرادة لا يمكن أن تكون مطلقة ، إذ لا بد أن نحصرها داخل إطار ظروف زمنية،وبيئية واجتماعية معينة .

11 ـ من هنا إذن ، جاءت ضرورة الذوق المستقبلى ، هذه الصناعة كان لا بد أن تنطلق من الآن ، أى من أعمال مسرحية مغايرة ، أعمال تحمل تصورات جديدة للمسرح ولوظيفته ودوره وتركيبه،وأن ما قد يبدو الآن غريباً وشاذاً فإنه مستقبلاً لن يكون كذلك .

12 ـ ولقد سبق للاحتفالية أن عرفت طريقها إلى ـ المتفرج ـ والقارىء ابتداء من 1976 ، أى منذ البيان الأول للمسرح الاحتفالى . ولقد تمت هذه المعرفة ، سواء من خلال الكتابات النظرية أو من خلال بعض الأعمال الدرامية المختلفة . وأن تراكم المساهمات الاحتفالية ـ إبداعاً وتنظيراً ونقداً ومناقشة ـ وتصاعد المد الاحتفالى ، كلها عوامل أدت بالضرورة إلى ميلاد الجماعة .

13 ـ إننا نرفض أن تتحول الاحتفالية إلى مدرسة أو مذهب، مدرسة يكون لها تلاميذ، أو مذهب يكون له أتباع ومريدون وطقوس وتعاليم جامدة. إن الاحتفال فى جوهره هو التعبير الحر والتلقائى عن الحياة وهى فى حالة الفعل والحركة لا فى حالة الثبات والسكون.

ومن هنا كان لا بد للنظرية أن توازى فى سيرها التجريب الميدانى، أى أن يكون بجانبه وليس قبله أو أمامه، لذلك كان ضرورياً أن نؤكد على المبادىء التالية :

14 ـ إننا لا نتقيد بالنظرية الاحتفالية ولا نوصى بذلك، لأن النظرية ـ ومهما جاءت نتيجة لاستقراء الواقع أو من جراء التجريب الميدانى ـ فإنها أبداً تبقى قابلة للنقاش ـ ومن هنا كان التنظير مجرد منطلق فقط للتعامل الواعى، سواء مع الإنسان (الممثل ـ الجمهور ـ القضايا) أو مع المادة (الديكور ـ الملابس ـ الإنارة ـ الألوان ـ الأكسسوار).

15 ـ إن الاحتفالية ـ وهى تقوم بالأساس على الحوار والمشاركة ترفض مبدأ الاستهلاك، ذلك لأنه عوض أن تستهلك الآراء والنظريات والمبادىء ـ يجب أن نوجدها أولاً، ذلك لأنها ما تزال فى طور البناء. وأن البناء لا يمكن أن يتم إلا من خلال ما سميناه بالتطوع الإبداعى، فالاحتفالية بالأساس ورش، ورش مفتوح للإضافات ابتداء من الخليج إلى المحيط.

16 ـ إن قيام البعض بفعل التنظير والبحث لا يعفى البعض الآخر من ذلك، لأن الاحتفالية تيار مسرحى، تيار له ارتباط بما حوله

من ظروف اقتصادية واجتماعية وسياسية وتاريخية وحضارية عامة. أن الاحتفالية ليست ملكاً لأحد، وإنما هى ملك لجيل كامل، جيل يبحث عن أكثر الأدوات الفنية فاعلية للتعبير عن قضاياه وعن محيطه وظروفه.

17 - وإن مفهوم المسرح بالنسبة للاحتفالية تحدد كالتالي: (ان المسرح بالأساس موعد عام، موعد يجمع في مكان واحد وزمن واحد بين فئات مختلفة ومتباينة من الناس) موعد يتم انطلاقاً من وجود قاسم مشترك يوحد بين الناس ويجمع بينهم داخل فضاء وزمان موحد.

وهذا القاسم المشترك لا يمكن أن يتجسم إلا داخل إحساس جماعي أو قضية جماعية عامة، قضية تهم الجميع، وتعني كل الفئات المختلفة. ومن هنا كانت أهمية هذا الموعد تقوم أساساً على اتساع هذه القضايا ومدى رحابتها وشموليتها.

18 - إن الاحتفال بالأساس لغة، لغة أوسع وأشمل وأعمق من لغة اللفظ (الشعر - القصة) ومن لغة اللحن (الغناء - الموسيقى) ولغة الاشارات والحركات (الايماء)، وهي لغة جماعية تقوم على المشاركة الوجدانية والفعلية، ان المظاهرة احتفال، لأنها تعبير جماعي آني يتم من خلال الفعل (الصراخ، ترديد الشعارات - السير في الطرق - الإيمان). كما أن الإضراب احتفال أيضاً، لأنه تعبير جماعي عن رفض الاستغلال وهو لا يرفضه قولاً، كما هو الأمر بالنسبة للشعر مثلاً ولكن من خلال الفعل.

19 ـ إن المسرح فى المنظور الاحتفالى هو تظاهرة شعبية عامة، ولأنه كذلك، فلا يمكن أن نفصله عن الواقع اليومى لنجعل منه مجرد حلم أو وهم. إن المسرح واقع حياتى بالأساس، ولكنه واقع مكثف ومركز وأكثر شفافية وصدقاً من الواقع اليومى، إنه واقع نلبسه الأقنعة المسرحية لنخلع عن الواقع الحقيقى أقنعته التى يختفى تحتها. وإذا كنا يومياً لا نرى من واقعنا غير ظواهر الأشياء وقشورها، فإن الأمر بالنسبة للمسرح يختلف، ذلك لأننا في بواطن الأشياء وجوهرها الحقيقى.

20 ـ إن المسرح الاحتفالى قائم على أساس التعريب وذلك علماً منا بأن الواقع الاجتماعى قائم على أساس التغطية، إن المجتمع ـ بكل ما يحمل من أخلاقيات وتناقضات وقوانين سماوية أو وضعية، وما يحمله من تضارب المصالح والمنافع وارتباطها بالأفراد والهيئات والمؤسسات، كل ذلك أسقطه فى ارتداء أقنعة الزيف، الشىء الذى جعل للواقع أكثر من وجه،وأكثر من قناع،وأكثر من حقيقة واحدة.

21 ـ ومن هنا كان لا بد أن نميز بين شيئين: الواقع والحقيقة، ذلك لأن الواقع لا يمكن بالضرورة أن يكون حقيقياً، إن الزيف واقع، والاستغلال واقع، والظلم واقع أيضاً، ولكن هذه الأشياء لا تمثل الحقيقة فى شىء، ومن هنا أمكن القول إن رصد الواقع من خلال متغيراته السطحية من اختصاص وسائل الأعلام. أما رصد جوهر الواقع وحقيقته فذلك من اختصاص الآداب والفنون بصفة عامة والمسرح الاحتفالى بصفة أخص.

22 ـ وبهذا فإننا نعطى الـواقعية معـان جديدة مغـايرة، وهـى معان تبعدها عن (المرآوية) إن المسرح إبداع ، والإبداع خلق على غير هيئة سابقة، وإن ظهور أداة التصوير الشمسي والسينما قد قتـلا المفهوم الكلاسيكي للواقعية تلك الواقعية التي تقوم بنقل الأشياء كما هي في هيئتها الخارجية، إنها تنقل شكل الواقع وليس جوهره، وإن الواقعية الاحتفالية تقوم برصد فلسفة الواقع لمعرفة قوانينه ومفاتيحه، ومتى أدركنا المفاتيح فقد سهل علينا تغييره .

23 ـ من نفس هذا الفهم، يتم انفتاحنا وتعاملنا مع التاريخ، فنحن لا نسعى وراء أحداثه وقشوره، لأن ذلك ليس من اختصاصنا، فما يهمنـا هو روحـه وجوهـره وفلسفتـه هذه الفلسفـة التي تعطينـا المفاتيح أيضاً، لصناعة تاريخ آخر مغاير، ولتغيير ما هو واقع بالفعل بالرغم من أنه غير حقيقى .

24 ـ إن المؤرخ يهتم بما وقـع، أى بالأحـداث التـى تنتمـى بالضرورة إلى الماضى، أما المسرحـى فيهتـم بالأسـاس بمعنـى ما وقع، وهذا المعنى ينتمي للماضى كما ينتمى للحاضر والمستقبل .

25 ـ ولما كان المسرح الاحتفالـى مسرحـاً شعبياً بالأسـاس، ولما كان التراث ـ بكل ما يحمله من تنـوع وخصـب ـ يمثـل ذاكرة الشعب، فقد كان لا بد أن يكون له مكان مهم فى إبداعنا المسرحى، إن المسرح كما رأينا لغة، ولا يمكن أن تحدث شعباً إلا من خلال لغته، هذه اللغة التى تختزن عقليته وروحه وتطوراته هذه أشياء لا يمكن التوصل إليها إلا من خلال دراسة التراث العربى .

هذا التراث الذى هو بالأساس وليد شرعى للوجدان الشعبى .

26 ـ إن معرفة الوجدان الشعبى لا يمكن أن تكون غاية أبداً، ذلك لأن المهم ليس هو التفسير ولكن التغيير، وإن عملية التغيير لا يمكن أن تتحقق إلا بتحقق شرطها الأساسى، والذى يتمثل فى معرفة قوانين هذا الوجدان وإدراك طبيعته وخلفياته، إن انقلاب العقلية العربية لا يمكن أن ينجح إلا إذا انطلق من شىء واحد، معرفة هذه العقلية أولاً، ومتى أدركنا المفاتيح سهل علينا تغييرها من داخلها، لا من الخارج كما يتم الآن .

27 ـ وإن كل تغيير يمكن أن يتم فى غياب المعنى بالأمر وعدم مشاركته لا يمكن أن يكون إلا ضرباً من الوصاية، ومن هنا كان لا بد للجمهور أن يخلع عنه صفة التفرج ليصبح مشاركاً فى الخلق والإبداع والتفكير، ذلك لأن الأمر يعنيه بالأساس، ومن هنا تجدنا مضطرين لرفض ما جاء به غرامشى فى قوله (فكل طبقة تحتاج إلى وسيط لتلعب دورها التاريخى، حيث لا يكفى وجود موضوعية للتحويل الاجتماعى، ولكن يجب هنا تجلى الوعى وارتفاع الإرادة، وهذان لا يصدران إلا عن المثقفين) .

28 ـ إن الوسيط فى الميدان التجارى لا يمكن أن يعطى إلا السماسرة، أما فى الميدان الاجتماعى والثقافى فغالباً ما يولد الانتهازيين، ان الاحتفالية ـ كلغة شعبية جماعية تقوم على التلقائية والتعبير الحر ـ ترفض كل فكر غريب يأتى من خارج الشعب وليس من داخله .

29 ـ إننا نرفض المفهوم الكلاسيكى للعملية الإبداعية، أى ـ التمثيل للجمهور ـ وعوضاً عن هذا فإننا نرفع الشعار التالى ـ التمثيل مع الجمهور ـ فالمسرح فى المنظور الاحتفالى هو مؤسسة شعبية، مؤسسة يمتلك فيها الشعب وسائل الانتاج، كما يساهم فى الانتاج عملياً ونظرياً.

30 ـ إن النظريات الفكرية مهما اختلفت وتباينت فإنها كلها قد وضعت من أجل هدف واحد، هو خدمة الإنسان، ولكن ما نراه اليوم هو العكس تماماً، ذلك لأن الإنسان الحى قد أصبح خادماً وعبداً للنظريات والمذاهب الفكرية والعقائدية، وعوض أن تخدمه أصبح هو يخدمها، وبهذا تجدنا وقد عدنا إلى الوثنية من جديد، أى إلى عبادة وتقديس المجردات.

31 ـ إننا نؤمن بالمبادىء وليس بالنظريات والمذاهب ذلك لأن المبادىء توحدنا مع غيرنا، أما المذاهب ـ وما أكثرها ـ فتبعدنا عنهم، ذلك لأنها تجعل منا فرقاً وشيعاً واتجاهات وزوايا وكنائس مختلفة، الشيء الذى يدفعنا إلى أن نتصارع فيما بيننا، من غير أن يكون هناك أى موضوع معقول للصراع.

32 ـ إننا نؤمن بأن الصراع لا بد أن يوظف توظيفاً سليماً، وإلا أصبح مجرد لعب صبيانى، أو مجرد مرض نفسانى، ان التركيز على الصراع الطبقى يجب ألا يحجب عنا ألواناً أخرى من الصراع، وهى ألوان لها وجود، سواء داخل النفس البشرية أو خارجها.

33 ـ إن المبادىء فى بعض النظريات غالباً ما تصبح مجرد

شعارات فقط، شعارات تؤدى لأهداف وغايات قريبة جداً، وليس هذا ما نسعى إليه، إننا نؤمن بالعدالة والحرية، ونرى أنهما ميدانان متحدان ومتلازمان كالخبز والملح، لذلك فإنه لا يمكن الفصل بينهما، وما نشاهده اليوم فى النظريات الفكرية والعقائدية هو فصلها التعسفى، بين ما لا يمكن الفصل بينه.

34 ـ إن هناك من الاتجاهات العقائدية ما يركز على الفرد، وهناك منها ما يركز على الجماعة، ونعتقد أن الفصل بهذا الشكل لا يمكن أن يكون إلا خاطئاً، ان الفرد بالأساس وحدة جوهرية وأساسية لبناء المجموعات البشرية، ثم أن المجموعات أيضاً، ليست مجرد تراكمات بشرية، ذلك لأنها فى حقيقتها مركبة من أفراد أحياء، وليس من حجارة أو لوالب معدنية، إنهم ـ ومهما ذابوا فى المجموعة ـ يحتفلون دائما بذواتهم وحريتهم واختياراتهم، ومن غير هذا يفقدون الشعور بالحياة ويتحولون إلى مجرد لوالب رخيصة فى جهاز آلى متحرك.

35 ـ إن الجماعة السليمة لا يمكن أن تشكل إلا من خلال وجود وحدات سليمة أيضاً. ذلك إننا نؤمن بأن الصحة لا تعدى، وأن الذى يمكن أن يعدى هو المرض، ومن هنا إذن كان ضرورياً أن يكون الفرد الحر القوى والسليم هو الحجر الأساسي بالنسبة لبناء المجموعات القوية المتماسكة.

36 ـ الاحتفالية تسعى بالأساس إلى خلق مسرح شعبى، ولكن هذا لا يمكن أن يتأتى إلا بوجود مؤسسة مسرحية جديدة، مؤسسة

تعمل على تجاوز ما هو كائن وموجود وقائم ، لتعمل بعد ذلك على خلق هياكل جديدة مغايرة للانتاج والتسويق المسرحيين .

38 ـ إننا نرفض أن يكون المسرح ـ وهو وجدان الشعب وضميره وصوته ـ مجرد مؤسسة إعلامية ، مؤسسة تقوم على أساس نشر ـ فكر ـ الدولة أو مبادىء الحزب الحاكم أو المعارض ـ ذلك لأن المسرح ليس وسيلة إعلامية ، وسيلة يمكن أن توظف كما توظف الصحافة والإذاعة والتلفزة .

37 ـ إن المبدع فى هذه المؤسسة لا بد أن يفقد حرية الخلق والابداع والتصور، لأنه عوض أن يبحث عن هويته وفكره، فإنه يكتفى باستنساخ غيره والترويج لفكر لا ينبع من ذاته ولا من واقعه، ومن هنا يصبح غريباً عن انتاجه وإبداعه وذلك هو الاستلاب فى أجلى مظاهره .

39 ـ كما نرفض أيضاً أن يكون المسرح مؤسسة تجارية أو صناعية أى أن يكون قائماً بالأساس على المال والعمل والاستهلاك والإنتاج والسوق والاشهار، الشيء الذى يمكن أن يجعل المبدع تابعاً أيضاً ، لأنه يتحول إلى عامل فى مؤسسة صناعية ، عامل ينتج ـ لا بحسب ما تمليه قضايا الواقع ـ ولكن استجابة لمتطلبات السوق ، ولو كان فى ذلك خدمة وتكريس للذوق الفاسد .

40 ـ ومن هنا كان لا بد أن نرفض المسرح التعليمى والتحريضى لأنهما معاً يصدران عن مؤسسة واحدة هى المؤسسة الإعلامية ، كما نرفض المسرح (الكوميدى) القائم على شعار

(ساعتـان من الضحـك المتواصـل) لأنـه مسـرح صادر عن مؤسسة تجارية تراعى الشباك بالأساس، المسرح الأول - الاعلامى - يعتبر الجمهور مجرد حقل لغرس النظريات والأفكار والعقائد، أما الثانى - التجـارى - فهـو بالنسبـة إليه مجـرد موضـوع للربـح المـادى، والمسرحان معاً يلتقيان فى نهاية الأمـر، ذلك لأن التعليم استغفـال لذهنية الجمهور، والاتجار بالمسرح استغلال لجيبه.

41 - إن مفهوم الشعبية في المنظور الاحتفالى يتحدد كالتالى: (إنـه ليس ذلك المسـرح الـذى يستهلـكه الشعـب) ولكنـه ذلك الذى يساهم فى انتاجه وإبداعه، والذى تكون وسائل هذا الانتـاج فى ملـكه وبين يديه، فتمليك المؤسسة المسرحية للشعـب هو وحـده الـكفيل بخلق مسرح شعبى حقيقى.

42 - إن أى مسرح لا يمكن أن يكون شعبياً إذا كان قائماً على رأس المال أو على جهاز بيروقراطى تابع للدولة، ومن هنـا كانـت الفرقة فى العرف الاحتفالى لا ترتكز على المكتب المسير، إلا كجهاز شكلى فرضه القانون ولم تفرضه طبيعة العمل المشترك والمتكامل، فالفرقة بالأساس تجمع مفتوح، تجمع يلغـى المـرتبية والتصنيفـات وكل شكايات الجهاز البيروقراطى.

43 - وإن تأكيدنا على فقر وبؤس المسرحيين السابقين لا يمكن أبداً أن يستثنى مسرح الهواة، فهذا المسرح يشكل مؤسسـة ثالثـة، وهى مؤسسة لها سلبياتها وإيجابياتهـا المختلفـة ذلك لأنهـا - وتبعـاً لبنياتها الأساسية - لا يمكن أن تعطى أكثر مما أعطت لحد الآن.

44 - إن وجود هذا المسرح - ولو فى صورته البسيطة - غالباً ما يوهم بوجود حركة مسرحية متطورة، وهذا شيء لا وجود له، كما أنه أيضاً يعفى الدولة من أن تقيم فى البلاد مؤسسات مسرحية شعبية، لها اشعاع واسع وتأثير قوى وفعال، كما أنه يعفيها كذلك من اعطاء منح مهمة ومحترمة، ومنح تضمن وجود مسرح متطور وحركة مسرحية حقيقية.

45 - إن المسرح كهواية قد ارتبط دائماً بمرحلة من العمر، هى مرحلة المراهقة. ويعرف الجميع عن هذه المرحلة أنها انتقالية - أى أنها غير دائمة ولا مستقرة - ثم أنها فترة جد قصيرة. وهى حين تمضى لا تمضى وحدها، بل تأخذ معها أنواعاً معينة من الاهتمامات والأفكار والسلوك والمشاغل والمبادىء والأخلاق لتعوضها بغيرها.

ومن هنا كانت أغلب القناعات التي يجسدها هذا المسرح هى قناعات غير دائمة وغير عميقة وغير عملية أيضاً.

46 - نعرف أن قناعات الإنسان الفكرية ومبادئة النظرية ومواقفه الفعلية تنطلق كلها على أساس واحد، هو الوضع الاجتماعى، سواء لدى الفرد أو لدى الجماعة. ولكن ما قولنا فى شباب يمارس الإبداع المحمل بالآراء والمبادىء والمواقف، والذى يعيش فى ذات الوقت خارج إطار اجتماعى محدد. إنه شباب غير متموضع اجتماعياً، ولكنه فى الطريق إلى التموضع.

47 - ثم إن هؤلاء الشباب لا يشكلون شريحة مجتمعية لها انتماء طبقى واحد، ذلك أن لهم أصولاً مختلفة. فهم خليط بشرى

غير متجانس، الشيء الذى يؤدى بعد المراهقة مباشرة أن يأخذ كل دوره داخل المجتمع ليفكر ـ انطلاقاً من وضعه الاجتماعى ـ بطريقة مغايرة وبشكل جديد، وليصبح النشاط المسرحى السابق مجرد ذكريات فقط، أو مجرد فعل أملته حماقات المراهقة .

48 ـ إن المؤسسة المسرحية فى المنظور الاحتفالى لا يمكن أن تكون إلا قائمة على الاحتراف، وأن هذا الاحتراف الذى نريده لا بد أن يكون على أسس مغايرة وجديدة . ذلك أن المبدع ـ سواء كان كاتباً أو ممثلاً أو مخرجاً أو تقنياً ـ لا يمكن أن يكون مجرد موظف بسيط داخل جهاز بيروقراطى معقد . كما لا يمكن أن يكون مجرد عامل أيضاً، وذلك داخل مؤسسة صناعية أو تجارية قائمة على الربح المادى .

إن المؤسسة التى نريد، ستكون بالضرورة فى ملك المبدع، الشيء الذى يعطى الاحتراف معان مغايرة . وينزع عن الممثل والمؤلف والتقنى صفة الأجير والإدارى .

49 ـ فالمؤسسة الاحتفالية لا ترتبط بجهاز بيروقراطى ولا بمؤسسة مالية، وإنما هى ملتحمة مباشرة بالناس وقضاياهم وتصوراتهم وفكرهم وواقعهم . وحتى تضمن هذه المؤسسة حريتها واستقلالها وتتجنب السقوط فى الشعارات والاضحاك المجانى، فلا بد لها مما يلى :

إن تتلقى سنوياً منحة من الدولة وذلك على اعتبار أن الدولة هى القيمة على أموال الشعب، هذا الشعب الذى له حق التعلم المجانى

والصحة والتعبير والمسرح. هذه المنح يجب ألا تخضع لأى شرط كيفما كان. وباستثناء أن يعبر المسرح عن قضايا الشعب وطموحاته وآماله وعبقريته.

50 - وإذا ما توفر للفرقة ما يضمن وجودها وبقاءها واستمراريتها فإنها أبداً لا يمكن أن تسقط فى التهريج أو الهتاف، لأنها ساعتها لن تكون مجبرة على ما تكره، أى أن تكتفى باسترضاء الإدارة أو الشباك، الشىء الذى يمكن أن يسقطها فى مسايرة الذوق الكائن والفكر السائد مما يجعلها تبتعد عن دورها الحقيقى فى خلق ذوق مستقبلى جديد.

51 - إن الاحتراف يؤدى بالضرورة إلى أن يخلق من المسرحيين شريحة اجتماعية واحدة، شريحة لها نفس الاهتمامات والتصورات الموجودة بالنسبة للفئات المجتمعية الأخرى. ومن هنا أمكن القول بأنهم سيتحدثون عن الوضع المجتمعى، وهم بداخله وليس خارجه كما هو الأمر بالنسبة لمسرح الهواة.

52 - لقد فشل المسرح المغربى كمؤسسة إعلامية (المعمورة - الفرقة الوطنية - فرقة الإذاعة والتلفزة)، لأن الجمهور المغربى عدو لكل إبداع قائم على التعليم والتلقين أو التحريض الأخلاقى أو العقائدى. كما أن المحاولة الثانية - وهى إدخال المسرح كنوع من الاستثمار التجارى - قد باءت بالفشل أيضاً تجربة بساتين - نفس الشىء يمكن أن نقوله عن مسرح الهواة، هذا المسرح الذى يقف الآن أمام باب مسدود، ويبقى المخرج الوحيد هو المؤسسة

الاحتفالية وذلك باعتبار أنها مؤسسة شعبية تقوم على احترام الجمهور أولاً وإشراكه ثانياً والتحاور معه ثالثاً والتعبير عن وجدانه وقضاياه رابعاً.

53 ـ ولما كانت الاحتفالية تسعى إلى أحداث انقلاب جذرى، ابتداء من التمثيل والنص والاخراج والمعمار المسرحى والمؤسسة فقد كان لفعل التمثيل ـ وهو أساس الظاهرة المسرحية أن يراجع، وذلك حتى يمكن أن يبنى على أسس جيدة، أسس تستجيب للرؤية الاحتفالية وللمنظور الاحتفالى.

54 ـ يمكن أن نصنف المسرح ـ تبعاً لبنياته الأساسية إلى ثلاثة أصناف:

ـ المسرح الدرامى: وهو مسرح يحاكى الفعل الإنسانى، أى أنه يحيى ما كان كما كان.

ـ المسرح الملحمى: وهو مسرح يروى الفعل الإنسانى أى أنه يحكى ما هو كائن أو ما كان.

ـ أما المسرح الاحتفالى: فيعمل على احياء فعل ما، إنه يخلق تظاهرة آنية، تظاهرة تتم فى حضور الجميع وبمشاركة الجميع.

55 ـ فالمسرح الدرامى يحيى حدثاً وقع فى الماضى ولم يعد له وجود، الشىء الذى يحول العملية المسرحية إلى جلسة لتحضير الأرواح والأشباح، أما المسرح الملحمى فيحكى عن شىء وقع أو يقع بعيداً عن الجمهور، الشىء الذى يحول الفعل المسرحى إلى مجرد حكاية تبقى غريبة عنا وعن واقعنا واهتماماتنا، مما يجعلها فى ختام الأمر ـ

ومهما تكن رموزها ودلالاتها وإيحاءاتها تبقى مجرد حكاية فقط. أما المسرح الاحتفالى فيقوم على أساس رفع الحواجز والمسافات بين الواقع والوهم.

56 - من هنا إذن كان لا بد لهذا المسرح فى المنظور الاحتفالى ألا يقوم على الابعاد البريختى وذلك لأن الابعاد كما نعرف - قائم بالأساس على الفصل بين مستويات الواقع ان التمثيل - وإن كان وهماً - فهو واقع كذلك، فالأحلام واقع وكذلك الأمر بالنسبة للتصورات والتمثيل الاحتفالى يقوم على الاندماج، أى على تحقيق الوحدة مع الدور والشخصية والجمهور. وحتى نميز بين مفهوم ستانسلافسكى للاندماج ومفهوم الاحتفالية نقول، إن الاندماج فى المفهوم الأول يتم لفائدة الوهم والماضى، أما فى المفهوم الثانى فيتم لحساب الواقع الآتى.

57 - فعوض أن يندمج الممثل - وهو إنسان حى ينتمى إلى الحاضر - فى الشخصية الدرامية وهى شخصية أدبية تنتمى إلى الماضى - عوضاً عن هذا نرى من الضرورى أن يقع العكس، أى أن تندمج الشخصية فى الممثل المسرحى وفى واقعه الآتى الراهن، وذلك حتى تكسب صفة المعاصرة والحياة.

58 - إننا لا نقول للممثل كن «عطيلاً» كما كان، بل نقول له، اجعل من - عطيل - ما أنت كائنه الآن، انه لا يهمنا - ابن الرومى - كما كان فى التاريخ، ولكن كما يمكن أن نعثر عليه ونجده فى حارات الفقراء واحياء القصدير، إننا نؤمن بالاندماج. ولكن باندماج

المعنوى فى الحسى، واندماج الماضى فى الحاضر، واندماج الوهم فى الحقيقة والحلم فى الواقع .

59 ـ يعتقد ستانسلافسكى أن على الممثل أن يبنى شخصيته المسرحية انطلاقاً من ترديد هذه الأسئلة على نفسه : لو أننى كنت فى هذا الموقف ماذا كنت أفعل؟ كيف كنت أتصرف قبل الحدث؟ وماذا كنت أفعل بعده؟ أما الإحتفالية فترى العكس تماماً، ذلك لأن الممثل مطالب دائماً أن يسأل هذه الأسئلة : لو أن الشخصية المسرحية كانت فى مثل موقفى ماذا كانت تفعل ؟ كيف كانت تتصرف لو أنها جاءت لتعيش نفس واقعنا المعاصر بكل ما يحمل من تناقضات وخصوصيات؟ كيف كانت ستنطق؟ وأن تتعامل مع الأحداث والناس والأشياء .

60 ـ إن الاندماج ـ فى منظور ستانسلافسكى ـ لا بد أن يؤدى إلى التطهير ـ الكشارسيس ـ أى تطهير الجمهور من عاطفتى الخوف والشفقة عن طريق محاكاة الأفعال التى تثير الخوف والشفقة، وهو بهذا يؤدى دوراً نفسياً فقط، أما الابعاد البريختى فهو على العكس من ذلك تماماً ذلك لأنه يؤدى إلى تشغيل عقل المتفرج، وفى هذا تجاهل من كلا الطرفين ـ لطبيعة الإنسان وحقيقته الأساسية، هذا الإنسان الذى هو حس وعقل وإرادة، أما الاندماج الاحتفالى ـ وهو الارتباط بالآن والناس والواقع ـ فقد كان لا بد أن يعبر من خلال هذا التسلسل التالى، مخاطبة الجمهور من خلال لغة حية موصولة إلى العقل، الشىء الذى يسوق إلى الاقتناع ومتى تم ذلك، فلا بد أن تتحرك الإرادة، لتغير الذات كخطوة أساسية لتغيير الواقع .

61 ـ ثم إن الاندماج الاحتفالى ليس عملية سحرية معقدة، عملية يمكن أن تحتاج إلى طقوس وستائر، كما يمكن أن تخفى قوانين اللعبة وأسرارها. إن المسرح الاحتفالى هو مسرح مفتوح، فلا ستائر ولا حواجز ولا دقات تقليدية، كل شيء يركب أمام الجمهور وبمشاركته، ان الاندماج عملية لا تتم فى الكواليس ـ لأن الكواليس لا وجود لها فى المسرح الاحتفالى ـ وإنما فى حضرة الجمهور. وان الدور ـ مثله مثل اللباس ـ يمكن أن يلبس أمام أعين الكل.

62 ـ ومن هنا تجدنا مضطرين لتحديد علاقة الممثل بالزمن، هذا التحديد الذى يقوم على مبادىء جديدة بعيدة عن التصور الدرامى أو الملحمى. (فالناس عند الوجوديين ثلاثة: رجل جمال، رجل أخلاق ورجل دين. ولهذا فنماذج السالكين سبيل الحياة ثلاثة: المدرج الجمالى، والمدرج الأخلاقى، والمدرج الدينى. الأول يحيا فى اللحظة الحاضرة المنعزلة، والثانى يحيا فى الزمان، والثالث يحيا السرمدية). فأى من الأزمان الثلاثة يمكن أن نلحقه بالممثل الاحتفالى؟

63 ـ إن الممثل يعيش الحاضر الآنى، هذا الحاضر الذى هو ملتقى الأزمان المختلفة، ان الشخصية التي يجسدها هى حقيقتها اختصار لكل الإنسان أو لنمط معين منه.

إن الزمن الاحتفالى هو بالضرورة زمن أسطورى، وذلك لأنه يتخذ له خطاً دائرياً تنتفى فيه نقطة البدء والختام. ان الاحتفال يعود

دائماً سواء بعودة الخصب إلى الطبيعة أو عودة القمر، فهو إذن بهذا متكرر وفى تكراره يتجدد. ومن هنا كان الممثل هو هذا الكائن الذى يعيش الزمن المتجدد باستمرار، فهو يعيش أكثر من مرة، ويولد أكثر من مرة، ويموت أكثر من مرة، إنه ليس عمراً واحداً، وإنما هو حزمة أعمار.

64 ـ فالمسرح الدرامى يسجن الممثل داخل زمن واحد. وهو الزمن الماضى، أما المسرح الملحمى فيبقى الممثل مجرد راوية للحدث فقط، أى من غير أن يعايش بنفسه هذه الأحداث وتلك الأزمان والمواقف، من هنا تنبع ضرورة تفجير الزمن الآلى وذلك على اعتبار أن له أبعاداً وزوايا محددة وثابتة، وبعد التفجير تأتى عملية ترتيب هذا الزمن وفق منظور جديد يتسم بالاتساع والشمول (لم يعد هناك عالم حديث ولا حاضر ولا ماض، كما لم يعد هناك مستقبل، ان ما هو موجود هو هذا (الكل) الشامل الدوار. حيث جميع الأطراف النقيضة وحيث تتعايش أشكال الحياة الإنسانية السهم والصاروخ، الرسم والصورة، الوجود والسينما).

65 ـ فالاحتفال المسرحى إذن لا يحيى زمناً كان ثم مضى، كما أنه لا يحكى عن زمن كان أو يكون، ولكنه يخلق زمناً جديداً. من هنا كان ضرورياً أن تختفى كلمات مثل الماضى والحاضر والمستقبل ليحل مكانها ما أصبح يسمى بالزمن الاحتفالى.

66 ـ الإنسان فى عرف الزمن الميكانيكى موجود بين حدين متقابلين، حد ثابت ومعلوم، وقد اصطلح الناس على تسميته

بالماضى، أما الحد الثانى فهو حد متحرك وغامض ومـدهش، وقـد درج الناس على تسميته بالمستقبل. فالماضى يتحول فيه الفعل إلى مجموعة من الصور الحية، وهى صور تتولى الذاكرة خزنها وحفظها، أما المستقبل فهو مشروع فعل ينتظر أن يتحقق، وعليه كان قابلاً لكل تغيير وتحول. ومن هنـا فقـد كان لا بد أن يكون غامضـاً ومدهشـاً وساحراً.

67 ـ فالممثل الدرامى وهو مرتبط أساساً بما كان يعتمد بالدرجة الأولى على الذاكرة اللفظية، آو على الحوار المخزون. كما يعتمد أيضاً علـى ما يسـميه ستانسلافسـكى بالـذاكرة الانفعـالية، أى تلك الذاكرة التى تختزن الانفعالات المختلفة وتعـود بهـا إلـى السطـح وذلك استجابة للموقف المسرحى. ومن هنا كان لهـذا اللـون من التمثيل أن يقوم على الآلة وذلك لارتباطه بالذاكرة وبما تختزنه من حقائق جامدة وثابتة.

68 ـ أما المسرح الاحتفالى فيسعى إلى أن يزاوج بين الماضى ـ كشىء معلوم ـ وبين المستقبل ـ كشىء مجهول يعتمد أساساً على عنصر المصادفة ـ وبهذا نرى أنه من الممكن بعث الحياة والتجـدد والتلقائية والآنية فى مخزونات الـذاكرة، وذلك عن طريق إدخـال عنصر المصادفة والمفاجأة الشىء الذى يبعد الفعـل المسرحـى عن الآلية ويجعل منه احتفالاً حياً ومباشراً.

69 ـ وبهذا يمكن للمثل أن يخطىء وأن يضيع منه الحوار وأن يضيف بذكاء وأن يتـوقف عن التمثيل أيضـاً، وأن يدخـل بعض

الكلمات الشائعة أو بعض قضايا الساعة، كل هذا كفواصل تشعر الجمهور أنه أمام احتفال يقام الآن وليس أمام حدث جاهز ومطبوخ، وأنه أمام مجموعة من الناس الأحياء وليس أمام شاشة سينمائية تنعكس عليها الصور المسجلة من قبل.

70 - فالذاكرة - وهى أبرز ما فى الممثل - غالباً ما تكون سبباً فى إفشال الممثل، ذلك لأنها تحوله إلى مجرد آلة تسجيل، الشىء الذى يطبع أداءه بالطابع الآلى. فالذاكرة تختزن المسرحية ككل، بكل مواقفها وحوارها وتطور أحداثها، فالممثل يعرف مصيره مسبقاً، يعرف حواره وحوار الآخرين، يعرف سلوكهم ورد فعلهم. ولكنه - وحتى يكون الأداء تلقائياً - يجب أن ينساها تماماً، وإلا قتل فى نفسه وفى الآخرين عنصر المفاجأة، وحرم الحدث المسرحى - وهو فعل حى - من عنصر المصادقة.

71 - لهذا كان لا بد للممثل أن يتدرج مع المؤلف والأحداث وأن يتسلق الخط الدرامى خطوة خطوة. وذلك عوض أن يعيش حياته المسرحية دفعة واحدة، فالممثل بالنسبة للاحتفالية مطالب دائماً بأن يوجد فى الذاكرة هذا المستقبل المحمل بما هو غامض ومدهش ومفاجىء.

72 - ولما كانت الذاكرة كما رأينا عماد الممثل وعدوه فى نفس الوقت، فقد كان لا بد له مما يلى: أن يتذكر وأن ينسى فى نفس الوقت، ينسى المسرحية ككل، ويذكر أجزاءها، هذه الأجزاء التى تجعل عملية البناء تتم الآن وفى حضور الجميع.

73 ـ نعرف أن الثقافة العربية قد اعتمدت أيضاً على حضور البديهة، فالذاكرة مخزن لما هو معلوم، والبداهة تفجير للغامض المجهول ولكل ما لم يكن منتظراً. وأن كل فنوننا الشعبية، ابتداء من الراوى والمداح وخيال الظل والبساط والقرقوز، قد اعتمدت كلها على مراعاة ما يفرضه المقام من إجابات ذكية، وتدخلات سريعة، ومواقف طارئة كل ذلك من أجل أن يكتسب الحفل الفنى حيويته وتلقائيته وتواصله مع الجمهور واهتماماته الأبدية أو الآنية.

74 ـ إن الاعتماد على الذاكرة وحدها لا بد أن يؤدى بالضرورة إلى خلق احتفال ميكانيكي قائم على التكرار. أما البديهة فتخلق ما هو جديد ومغاير: الذاكرة لها ارتباط بالماضى، والبديهة متصلة بالحاضر. من هنا تنبع ضرورة المزاوجة بين ما حفظناه وتدربنا عليه وأملاه علينا المخرج، وبين ما تفرضه اللحظة الراهنة من ردود فورية، أو إعادة مشهد أو إنقاذ موقف. كل هذا بالطبع داخل حدود معقولة، لأن المهم هو إغناء النص لا تشويهه بالارتجال البليد.

ـ هذه إذن هى الأسس التى يقوم عليها البيان الأول لجماعة المسرح الاحتفالى وهى أسس ومبادىء عامة، وأن الاتفاق حول هذه المبادىء الأساسية لا يعنى بالضرورة انتفاء الخصوصية لدى الكتاب والمخرجين، ذلك لأن الاجتهاد شيء أساسى وضرورى لخلق اتجاه مسرحى، ينطلق أساساً من واقع الإنسان العربى ومن عقليته وروحه وخصوصياته المختلفة.

ـ البيان مفتوح لكل التوقيعات التى سوف تأتى، والتى قد يرى

أصحابها أن لهم نفس طموحاتنا ومبادئنا وأهدافنا، ونفس قناعاتنا الفكرية والفنية.

البَابُ الثاني

الاحتفاليّة..
والظاهرة المسرحيّة

مدخل آخر لا بدّ منه

ان البحث فى المسرح، لم يتجاوز عند العرب المسرح: وتلك هى المشكلة. لقد ركزوا على النهر بالأساس ولم يلتفتوا إلى الروافد، هذه الروافد التى تصنع الأنهار وتعطيها قوتها واستمراريتها. لقد نظروا إلى المسرح، وذلك باعتبار أنه مجرد صناعة فقط. صناعة لها أصول وقواعد وقوانين مختلفة. وأن الشىء الأساسى - نتيجة لهذا الفهم - هو تعلم هذه الصناعة واتقانها، ولا شىء بعد ذلك. لقد ركزوا على الجزء فى غياب الكل، وعالجوا الفرع فى حالة انفصاله عن الأصل. ان المسرح فن بالأساس، فن يترجم الحياة بكل ائتلافاتها واختلافاتها، وان معرفة الفن المسرحى لا يمكن أن ينفصل أبداً عن معرفة الحياة ككل:

- هل يمكن أن تحدد موقفك من المسرح من دون أن يكون لك رأى فى الواقع التاريخى؟

- هل يمكن أن تبنى مسرحاً، فى غياب وجود فلسفة. فلسفة

على ضوئها يمكن أن نرى الناس والتاريخ والأخلاق والفن والسياسة؟

- هل يمكن أن تبنى فناً جديداً، وأنت تفتقر إلى فلسفة جمالية؟ من خلالها يمكن أن تحدد ماهية الفن - عموماً - والمسرح بصفة خاصة. وأن تحدد أيضاً غائية العمل المسرحى، وشروطه، وظروفه، وأدواته المختلفة.

لقد أوجد العرب السقف. وذلك قبل أن يفكروا فى إيجاد الجدران القائمة على أسس متينة وصلبة. لقد كتبوا مسرحيات عربية متعددة، ولكن كل ذلك، فى غياب وجود مسرح عربى، له أصوله وقواعده ولغته وهويته الخاصة.

وان المطلوب حالياً، هو أن يساهم التنظير الفكرى والأعمال المسرحية - كتابة وإخراجاً وتمثيلاً وتقنية - فى إعطاء ملامح حقيقية لهذا المسرح - المشروع.

ان المسرح إطلالة على الوجود الإنساني، وان كل إطلالة لا بد أن تتم من زوايا محددة ومعينة. فمن أية زاوية إذاً، سنطل على الواقع؟ ثم أيضاً، ما هي طبيعة هذا الواقع؟ وما هي الأدوات الأكثر فاعلية لاستيعابه - أولاً -؟ ثم التعبير عنه - ثانياً -؟ ثم - وهذا تساؤل أساسي وجوهري - من نحن؟ ان الجواب لا يمكن أن يتم إلا من خلال مساءلة الذاكرة - ذاكرة الجماعة - التى يمثلها التراث المشترك وليس ذاكرة الفرد؟

الشىء الآخر الذى أغفله المسرحيون العرب، هو أنهم عملوا

كأفراد ولم يعملوا كجماعات، وأنهم نظروا إلى المسرح، كجزئيات منفصلة عن بعضها، وليس ككل متكامل. وكما فصلوا بين المسرح والحياة، فقد فصلوا أيضاً بين كل الوسائل التعبيرية المختلفة، التي تكوّن اللغة المسرحية ككل، من هنا إذا جاءت ضرورة خلق الجماعة. وذلك حتى تكون معالجة المسرح معالجة شاملة ومتكاملة، يسهم فيها المؤلفون والنقاد والمخرجون والممثلون والمنظرون والرسامون والتقنيون والمهندسون والموسيقيون والشعراء وكل الذين لهم علاقة ـ من قريب، أو بعيد ـ بهذا الفن الذى يسمى المسرح.

لقد قام الدكتور يوسف ادريس بأبحاث مهمة ولكنها بقيت أبحاثاً أدبية أى أنها ظلت مرتبطة بالنص المسرحى فقط فى حين أن العمل المسرحي صناعة متكاملة. صناعة تقوم ـ كما هو الشأن فى المصانع الكبرى ـ على التسلسل في الإنتاج كما قدم د. على الراعى أبحاثاً أخرى جديرة بالاعجاب، ولكن هذه الأبحاث لم تتعد النظرى إلى العملى أما الطيب الصديقى فقد قام بتجارب ميدانية عظيمة، ولكنها ظلت تفتقر إلى التنظير الفكرى من هنا إذا، تأتى ضرورة العمل داخل جماعة. وذلك حتى يمكن أن نضمن للبحث المسرحى صفتين أساسيتين وهما: التكامل والشمول.

إن الفن المسرحى فن غنى، ولكن ليس بذاته، وإنما بروافده التى تصب فيه. هذه الروافد الفكرية والفنية هى التى يجب أن نقف عندها طويلاً، لأنها تشكل الحجر الأساسى، الذى عليه ينبني المسرح. وهذا ما تسعى جماعة المسرح الاحتفالى إلى تحقيقه.

وهذا أيضاً، ما دعاها إلى أن تصدر البيان الأول ثم تردفه بالبيان الثانى، هذا البيان الذى تقدمه اليوم من خلال فقراته التالية :

في البدء كان الهذيان الخلاق

75 ـ ان بيانات المسرح الاحتفالى ـ ومهما اتسعت آفاقها ـ فإنها أبداً لا يمكن أن تصبح ديواناً شاملاً وجامعاً لكل التصور الاحتفالى، أنها مجرد خرائط، ومن طبيعة الخرائط ـ كما نعلم ـ أنها أولاً تختصر، وأنها تكثف ثانياً، وأنها ـ فى المقام الثالث ـ تشير إلى ما هو خارج الورق والخطوط والألوان والأشكال الهندسية . ان قراءة البيانات لا يمكن أن تتم فى غياب معاينة المراجع الأساسية . هذه المراجع التى تتمثل فى مجموعة من الدراسات والأبحاث النظرية، كما تتمثل فى العديد من الكتابات الإبداعية والممارسات المسرحية الميدانية . لهذا فقد ارتأينا أن نذيل البيان الثاني بأسماء المراجع التي يمكن أن تساهم فى تمثل التيار الاحتفالى تمثلاً سليماً وصحيحاً .

76 ـ لقد وقع التباس بالنسبة لأخواننا فى المشرق العربى . ونريد فى البيان الثانى أن نرفع هذا الالتباس . فهناك من جهة البيان الأول للمسرح الاحتفالى . والذى صدر سنة 76 . وهناك من جهة أخرى (البيان الأول لجماعة المسرح الاحتفالى) والذى صدر سنة 79 .

إن الجديد ليس هو ظهور الاحتفالية كتيار مسرحى، ولكن الجديد هو ظهور الجماعة . فالبيان الأول هو إعلان بظهور تيار . أما

الثانى فيعلن عن ظهور جماعة تتبنى النظرية الاحتفالية وتعمل داخل ورش مسرحى واحد.

77 ـ إننا لا نهتم أبداً أن تكون تنظيراتنا وممارساتنا الميدانية صائبة كل الصواب، لأننا نعوف بأن النظريات ـ كيفما كانت ـ لا يمكن أن تكون صائبة كلها. وأنه أيضاً ـ وهذا هو الأهم ـ لا يمكن أن تكون خاطئة كلها. إننا نؤمن بأن الخلق تسبقه الفوضى. وأن الشعر لا يأتى إلا بعد الهذيان. وقديماً قال العرب عن عمر بن أبي ربيعة (ما زال هذا القرشي يهذي حتى قال شعرا).

78 ـ فالغموض مرحلة أساسية قبل بلوغ الخلق المكتمل، والدخول إلى عالم الابداع، وأن ما يهمنا فى المقام الأول، هو إيجاد الهذيان الخلاق، الهذيان الذى يخدمنا وليس ذلك الذى نخدمه، الهذيان الذى به يمكن أن نبنى نظرية ومسرحاً، وليس ذلك الذى يمكن أن يهدم فينا أجساماً ونفوساً وعقولاً.

79 ـ إن كل إبداع جديد هو فى جوهره وحقيقته رحلة. وإن كل رحلة ـ كما نعلم ـ هى بالأساس مغامرة. وكل مغامرة لا يمكن أن تكون إلا رهاناً وخاطرة. لأنها إنطلاق من المعلوم إلى المجهول، إنها السير نحو آفاق مستقبلية جديدة.

80 ـ إننا نحلم حقاً. ولكن ليس كأفراد. ولكن كجماعة متماسكة، نحلم جهراً وليس همساً. نحلم واقفين وبأعين وعقول يقظة. ولقد أكد التاريخ أنه عندما تحلم الجماعة فإنه لا بد أن يتغير وجه التاريخ. هذا الحلم ليس حركة باطنية ـ تعيش وتموت

بالداخل ـ وذلك من خلال صور ذهنية فقط، ولكنه ـ فى حقيقته وجوهره ـ تجاوب وتفاعل بين التصور الباطنى ـ النفسى والذهنى ـ وبين الواقع الخارجى ـ المادى الملموس ـ.

81 ـ هناك من تملكه الأحلام فتصنع به ما تشاء. وهناك أيضاً، من يمتلك الأحلام يمتلك قوانينها ومفاتيحها الأساسية، ليصنع بها بعد ذلك ما يشاء وتسعى الاحتفالية بالأساس، إلى امتلاك هذه القوانين، وذلك حتى تتمكن من امتلاك فعل له وجهان: التدمير والبناء. ان المبدع ـ وهو الحليف الأكبر للزمان ـ يبنى دائماً وفق تصورات جديدة، تصورات تراعى الظرف التاريخى والمعطيات الاقتصادية والسياسية والثقافية للإنسان.

82 ـ يقولون (خالف تعرف) بضم التاء. ونقول (خالف تعرف) بفتح التاء وكسر الراء. فعندما تسلك الطرق المعبدة، فإنك بالتأكيد لن تصل إلا لما وصل إليه غيرك. أما عندما تخط بيدك طرقاً جديدة. فإنك بالضرورة لا بد أن تصل إلى آفاق جديدة. ان التحرر من البديهي والعادي والشائع والتقليدي والمعروف هو بداية الطريق لإعادة اكتشاف العالم من جديد.

83 ـ ان فطرة القطيع لا تعطى (الأصيل) ولكنها تعطى المزيف. تعطى النسخ الكربونية ولا تعطى الأصل. تعطى الصدى ولا تعطى الصوت، تعطى الاضافات. ولكن فى الكم فقط. وليس فى النوع. وان تجاوز فطرة القطيع هو بداية الاكتشافات العلمية والابداعات الأدبية والفنية.

84 ـ لهـذا كان لا بد أن نميز ـ فى الآداب والفنـون ـ بين شيئين : الابداع والاتباع .

فالابداع الحق هو رؤية للواقـع بعين متحـررة وعـذراء، ثم التعبير ـ عن المشاهدات الجديدة ـ بأدوات فنية جديدة أيضاً .

أما الاتباع ، فهو الرؤية بعين الآخرين ـ سواء كانوا أحياء أو أموات ـ أنه العين التى تقف عند حدود الوصف ، ومن طبيعة الوصف ـ كما نعلم ـ أن يكتفي بالمظاهر الخارجية للأشياء (وصف منجزات الدولة ـ وصف المبادىء ، شرحها ، تعليمها ، التبشير بها . الترويج لها) ان الواقع مزيف ، ومحـاكاة الـزيف ، لا يمـكن أن تعطـى فى الختام غير الزيف المركب؟

85 ـ ان الابداع هو بالأساس خلق على غير هيئة سابقـة انـه تركيب جديد لمعطيات قديمة . أو أنه الكشف عن جزر جديدة ، هذا الكشف لا يمكن أن يأتى إلا محملاً بالاندهـاش . والاندهـاش هو بداية العلم والفن . لأنه يدفعنا إلى أن نتساءل .

لماذا؟ وكيف؟ وما هذا؟ وما ذاك؟

وان السؤال،أى سؤال،لا يمكن أن يكون إلا بداية ، بداية للفعل الذى يمكن أن يعقبه .

86 ـ وكلما كان (الواقع) فى الابداع الأدبى أو الفنى موضوعاً بشكل مقلوب ، كان ذلك أدعى للفعل والتحرك لدى (المتلقى) .

الخطأ يدعوك أن تقوم بفعل التصويب ، وأن ترد الأشياء إلـى

مواضعها الحقيقية والقبح يدعو ـ من حيث ندرى أو لا ندرى ـ إلى البحث عن الجمال والتناسق .

أما الغموض فهو في جوهره دعوة ضمنية للبحث عن الوضوح كما أن الظلم لا يمكن أن يكون سوى إيحاء من أجل البحث عن العدالة .

87 ـ ان من طبيعة العادة أن تضعف الاحساس بالشيء : ان ما تعودنا أن نراه ، يمر أمامنا ومن حولنا ـ من غير أن نراه . فالاحساس لا يتوقف إلا عند المدهش . وإن تعودنا على معايشة الواقع ـ بكل سلبياته ـ وتناقضاته ـ يقتل فينا الاحساس بالدهشة . فكل الأشياء تبدو ساعتها للعين عادية ومبتذلة ، الشيء الذى يدعو إلى إيجاد إبداع يركب العالم ـ بعد تدميره ـ تركيباً جديداً وذلك حتى لا نرى القتل عادياً ـ والظلم والاستغلال والفوضى أشياء عادية . .

88 ـ فى المسرح التقليدى تقدم الأحداث للمتفرج ، وقد تكون هذه الأحداث مدهشة . لأنها مخالفة لما هو حقيقى ، ولكنه لا يملك أمامها إلا الصمت ، لماذا؟ لأن الخشبة عالم والصالة عالم آخر . وبين الاثنين مسافات مكانية وزمانية كبيرة ، هناك عالمان . يتوازيان ، ولكنهما أبداً لا يلتقيان . أما بالنسبة إلى المسرح الاحتفالى فليس هناك غير عالم واحد ، هو هذا الفضاء الذى نعيش بداخله؟ وغير زمن واحد ، وهو (الآن) ومكان واحد هو (هنا) . ان ما نشاهده لا يمكن أبداً أن ينفصل عنا ، أنه صورتنا كما تظهر فى المرآة . وهل يعقل أن يتفرج الانسان على حياته من غير أن يفعل أى

شيء؟ من هنا تنبع ضرورة القول بمعايشة الابداع. وذلك عوض (التفرج على الابداع).

89 ـ وعندما نقول (الصمت) فإننا بالطبع لا نقصد السكون وذلك لأن الصمت يبقى فى كل الحالات نوعاً من التعبير، انه يقول شيئاً: يعبر عن شيء، يشير إلى شيء. أما الصمت الذى يكون سكوناً فهو ما لا نريده. ان المسرح لقاء إنساني بالأساس، انه حوار.

نحو تجديد الأدوات: في الرؤية والخلق

90 ـ ان المسرح شكل من أشكال التعبير، وان كل محاولة للتعبير لا بد أن تصطدم بالسؤال التالى: كيف نعبر؟ من هنا إذا وجب البدء وقبل الاجابة. لا بد من طرح سؤالين آخرين:

الأول ـ كيف ننظر إلى الواقع؟ وما هى أدواتنا لتحقيق هذا الفعل؟

الثاني ـ ما هى طبيعة الموضوع المراد إدراكه؟ ثم التعبير عنه بعد ذلك؟

فتحديد طبيعة الموضوع المدرك وتحديد وسائل الادراك، شيئان أساسيان قبل البحث عن وسائل التعبير عن نتيجة هذا التحاور الساخن، بين الذات والموضوع. بين (الأنا) و (الآخر).

91 ـ ان الواقع ليس له حجم ثابت ومحدد، فهو يضيق ويتسع، وذلك بحسب ضيق أو اتساع الرؤية. ومن هنا كان لا بد أن نشير إلى بعض أنواع الانفتاح على الواقع:

ـ فهناك من ينظر إلى ما حوله وما بداخله . وذلك بعين واحدة .

ـ وهناك من يكتفي بأن يطل على العالم الخارجى من ثقب المفتاح فقط؟

ـ وهناك من يستعير عيوب الآخرين ليرى بها .

ـ كما أن هناك من يبنى رؤيته للعالم إنطلاقاً من (مبدأ) المنفعة وحدها أى أن الشىء الذى لا ينفعه،ولا يضره لا يمكن أن يراه .

ـ كما أن هناك العين التى لا ترى إلا نفسها . فتكون هى الناظر والمنظور إليه . والمدرك (بكسر الراء) والمدرك (بفتحها) الشىء الذى يؤدى فى النهاية إلى عملية الاسقاط.

ـ كما أن هناك العين التى لا ترى إلا السطح فقط، فهي تقف عند حدود الأشياء، تقف عند الطول والعرض والشكل واللون والحجم . أما ما وراء ذلك فلا تراه ولا تحسه .

92 ـ ان الواقع الخارجى ليس شيئاً بسيطاً . هذه حقيقة وجب التأكيد عليها، فهو لا يملك وجهاً واحداً حتى يمكن أن ننظر إليه بعين واحدة، كما أنه لا يملك بعداً واحداً، حتى يمكن أن نكتفي بمعاينته إنطلاقاً من زاوية واحدة كذلك، انه مجموعة من المستويات، والأبعاد المتداخلة فيما بينها، لذلك كان لا بد من وجود عين سحرية جبارة، عين تملك أن تنظر إلى الشىء وما خلفه . وأن ترصد فى الأشياء ـ الحضور والغياب والائتلاف والاختلاف ـ، وأن تكشف عن التناقض والتداخل بين مستويات الواقع .

93 ـ ان الواقع قائم على التركيب، **فهناك الظاهر والباطن** الثابت والمتغير. الموجود بالفعل والموجود بالقوة. الحقيقة والوهم. الواقع والخيال. اليقظة والحلم. الوعى واللاوعى. الوجه والقناع الحقيقة والمجاز. السطح والغور. الطول والعمق. المعنى ومعنى المعنى. البسيط والمركب. الوحدة والتعدد. المجسد والمجرد. العقل والجنون. الجد والهزل الكلام والهذيان.

94 ـ وإذا كان موضوع الادراك. كما رأينا ـ معقداً ومركباً وغنياً. أفلا يكون من الضروري أيضاً أن تكون أدوات إدراكه والتعبير عنه معقدة كذلك؟ وإذا كنا نؤمن بأن الواقع ـ من خلال متغيراته السطحية ليس أكثر من تزييف لحقيقة كامنة خلف الصور الحسية ـ فهل فى هذه الحال، نرصد الزيف الظاهر أو الحقيقة الباطنية؟

95 ـ من هنا كان لا بد للمبدع من عيون غير عادية، عيون تكون مثل عيون زرقاء اليمامة، وذلك حتى تتمكن من رؤية ما هو حاضر هنا، وما هو مختبىء هناك، عيون لا تقف عند مظاهر الأشياء بل تغوص فى أعماقها وأغوارها السحيقة. كما أنها لا تقف عند حدود اللحظة الراهنة. بل تملك أن ترحل عبر الزمن لتصوغ الرؤية داخل نبوءات أو توقعات قائمة على الاحساس الباطنى.

96 ـ فرجال التصوف لم يختاروا الرمز للتعبير، وإنما الرمز الذى اختارهم لقد تكشفت أمامهم عوالم جديدة، وبلغوا درجات عالية من الادراك، الشىء الذى جعلهم يتوصلون إلى مشاهدات

تعجز اللغة أن تعبر عنها. لذلك جاء تعبيرهم غامضاً ومبهماً ومحملاً بالرموز المختلفة ومن هنا، أمكن القول، بأن الغموض بالنسبة إلى المتصوفين ليس كامناً فى ضبابية الرؤية. وإنما هو فى اللغة. هذه اللغة المرتبطة بالآتي والعيني والنافع والعادى..

97 ـ لهذا كان لا بد من الدعوة إلى تجديد الرؤية إلى الواقع، وإلى تعميقها فى نفس الوقت. وان هذا التجديد لا يمكن أن يمر إلا من خلال الادراك البرىء للعالم الخارجى، أى الانطلاق من عيون عذراء. عيون ترى الأشياء كما هى فى حقيقتها وجوهرها، وذلك عوض أن تصنعها، متأثرة فى ذلك بما ترسب فى لا وعيها من الصور.

98 ـ وان تجديد الرؤية وتجديد وسائل التعبير عنها، لا يمكن أن يتما بعيداً عن (المتلقى) لأنه الطرف الثانى فى عملية الابداع، وأن إهماله يجعل من تطوير اللغة الفنية أو الأدبية فعلاً بلا معنى. لأنه سيؤدى إلى الانفصال عوض الاتصال. من هنا إذاً، وجب تطوير اللغة الابداعية فى حضور المتلقى وبمشاركته أيضاً.

99 ـ لقد قالوا ـ وهذا بالطبع خطأ ـ بأن أميركا قد تم اكتشافها منذ قرون. والحقيقة غير هذا، وذلك لأن هذه القارة لم تزدد مع الأيام إلا غموضاً وتعقيداً وبعداً عنا، الشىء الذى يؤكد الحقيقة التالية:

أن أمريكا لم تكتشف بعد، وأن الإنسان ـ بالرغم من تطور العلوم الإنسانية ـ ما زال لحد الآن. ذلك الكائن المجهول. ان الاحتفالية تسعى إلى إعادة اكتشاف ما قيل أنه اكتشف، كما أنها

تسعى إلى التشكيك ـ العلمي ـ فى كل البديهيات والمسلمات . فكل شيء ـ كيفما كان ـ فى حاجة إلى إعادة النظر إليه واكتشافه من جديد .

100 ـ ان الوجود الإنساني فى شقه الأول حالات وجدانية باطنية أما الشق الثانى فهو ظواهر اجتماعية وتاريخية خارجية : وبين الشقين هناك أكثر من خط رابط بينهما .

فالحالات فى حاجة إلى استبطان ، أما الظواهر فتحتاج إلى المعايشة ، ومن هنا فلا فرق بين السيكولوجى والاجتماعى ، لأن العلاقة بينهما قائمة على التكامل والتحاور ، وليس على أساس التناقض والتعارض .

101 ـ اننا مع الغموض ـ إذا كان ترجمة أمينة للغموض والفوضى فى العالم الواقعى . لأنه ساعتها يكون الصدق بعينه ، أما إذا كان الابداع ، من دون أن يكون له وجود فى الواقع المعبر عنه ، فهو الافتعال فى أجلى مظاهره .

102 ـ ان الغموض ظاهرة حضارية بالأساس ، لقد كان الشعر العربى فى العصر الجاهلى بسيطاً ، واضحاً ، لأن عيشهم أيضاً كان بسيطاً . فالتعبير عن الواقع لا يمكن أن يكون إلا من جنس ذلك الواقع نفسه . ولكن ، عندما قامت للعرب دولة كبيرة ، وعندما حدث بينهم وبين جيرانهم اتصال وتفاعل وتناقض . وعندما صار لهم معمار ، وفلسفة ومنطق ، وعلوم . وعندما أصبح البسيط مركباً ومعقداً ، فقد كان لا بد بالضرورة ، أن يقع التعبير عن هذا الواقع الجديد ،

بأدوات تعبيرية جديدة . وذلك ما فعله أبو تمام والمتنبى والمعرى وكل الشعراء الذين ينتمون حقاً إلى عصرهم .

103 ـ ان غموض أبى العلاء المعرى ليس غموضاً مكروهاً ، لأن الغموض موجود ـ قبل الابداع ـ فى نفسه وفى عصره . لقد قال (بيفون) الأسلوب هو الرجل ، ويمكن أن نضيف إلى هذا (الأسلوب هو العصر) وذلك لأنه لا يمكن أن نكتب أو نبدع إلا إنطلاقاً من معطيات نفسية داخلية . وأخرى تاريخية وحضارية هامة .

104 ـ إننا لا نريد للمبدع أن يخون نفسه ، فيحس الأشياء بشكل ، ويعبر عنها بشكل آخر . ولا نريد له أيضاً ، أن يخون عصره ، فيرى الأشياء غامضة ، فيعمل على تبسيطها وتسطيحها ، ان الشيء الأساسى فى المسرح الاحتفالى ، ليس هو أن نفهم فقط ـ لأن الابداع الفنى ليس درساً ـ فالمهم هو أن تعيش ـ بكل حواسك ـ تجربة ، تعيشها عقلياً ونفسياً وروحياً .

105 ـ يقول بريشت فى مقاله (الديالكتيك والتغريب) (تراكم الغموض إلى أن يحل الوضوح التام) (تحول الكم إلى نوع) وإذا نحن أخذنا بالنظرية المادية التى بنى عليها بريشت قوله هذا ، فإنه لا بد أن نصل إلى الحقيقة التالية : (ان أكثر الكتاب غموضاً هم أكثرهم وضوحاً وان الأبعدين هم فى الحقيقة أكثر قرباً) .

106 ـ ثم ان مسألة القرب والبعد هى مسألة نسبية بالأساس ، قريب ممن؟ أو من ماذا؟ قد تكون قريباً من الناس ، ولكنك فى نفس الوقت بعيد عن الحقيقة . لقد كان جاليليو غامضاً يوم قال بأن الأرض

تدور. ساعتها كان بعيداً جداً من الناس. ولكنه كان قريباً من الحقيقة. وتسعى الاحتفالية إلى إيجاد نوع من التوازن. وذلك بين الناس والحقيقة.

الاحتفالية والبحث عن جوهر الظاهرة المسرحية:

107 - إن الإحتفال هو شكل من أشكال التعبير الإنسانى. إنه مرتبط بظهور الحياة على وجه الأرض. ومن هنا كان ديواناً ناطقاً ومتحركاً للوجدان الإنسانى عبر التاريخ. إنه تعبير آنى وتلقائى. فهو لا يعبر غداً، عن الشىء الذى يقع اليوم، أو وقع بالأمس. فالتعبير فيه مرتبط وملتحم بموضوع التعبير. (فالغناء مرتبط بالحصاد والرقص بالغناء والصيد والتحطيب..) ومن هنا أمكن تعريف الإحتفال بأنه فى حقيقته وجوهره - تعبير جماعى عن حس جماعى. إنه تعبير يضطلع به (الكل) للتعبير عن قضايا (الكل).

108 - إنه الشكل التعبيرى الأب، الذى عنه تولد وتفرعت كل الأشكال التعبيرية المختلفة. فهو المصدر الأساسى الذى تولدت عنه كل الفنون، (الشعر، الرقص، الغناء، الرسم، النحت) هذه الفنون تتعاون فيما بينها لتعبر عن حالات بسيطة أو مركبة من الوجود الإنسانى (الحزن، الفرح، الغضب، الخوف، القلق، الإندهاش، الرضى، الرفض، التمرد، الثورة).

109 - ولكن هذه الفنون - المتفرعة عن الإحتفال قد فرطت مع الأيام فيما هو جوهرى وأساسى. وأن التفريط فى الجوهرى لا يمكن أبداً أن يعد تطوراً، لأن التطور حركة تتم حول محور ثابت. لقد وقع

التخلى عن العناصر الأساسية للاحتفال والتى هي :

الشمولية والتلقائية والآنية، وجماعية الإحساس والهم والتعبير.

110 ـ فالشعر قد أصبح لدينا غنائياً ـ كله أو جله ـ بمعنى أنه ليس أكثر من مونولوج داخلى . . من ذات الفرد ينطلق، وإليها يعود ثانية . فهو تعبير ذاتى خاص، وذلك عن قضايا ذاتية جد خاصة . كما أنه من جهة أُخرى، لا يخاطب فى الإنسان سوى حاسة واحدة، هى حاسة السمع، نفس الشيء يمكن أن نقوله بالنسبة لكل الفنون الأخرى، هذه الفنون التى تقلصت أدوات التعبير لديها بشكل رهيب، فأصبح الرسم لا يمكن أن يتعدى العين والغناء لا يتجاوز الأذن (وبهذا تموت شمولية اللغة ـ وهى أساس فعل الإحتفال ـ). الشىء الذى يجعل الإنسان ـ وهو وحدة واحدة ـ يتحول إلى مجموعة من المناطق، بعضها من اختصاص الشعر، وبعضها الآخر من اختصاص الرسم أو الغناء أو النحت أو الأدب.

111 ـ ثم ان الإبداع ـ فى هذه الأشكال الفنية المتنكرة للإحتفال ـ غالباً ما يتم خارج حضور الآخرين، وفى غياب مشاركتهم . الشىء الذى يجعل هذا الإبداع ينزل من السماء ولا يصعد من الأرض ـ كما يجب أن يكون ـ ثم إنه من جهة أُخرى يكون حواراً بين فرد وآخر . فى حين أن المفروض فيه أن يكون حوار جماعة لجماعة . ثم إنه أيضاً لا يختصر الأمكنة والأزمنة داخل مكان واحد وزمن واحد، الشيء الذى يجعل، أن كل واحد من الحاضرين

يبقى محتفظاً بمكانه وزمانه ومناخه وفضائه فى حين أن الإحتفال هو فضاء مكانى وزمانى. يجمع كل الناس حول قضايا مشتركة، الشىء الذى يوجد بالتالي إحساساً موحداً.

112 - ومن هنا يبقى المسرح والملحمة، وحدهما يحتفظان بعناصر الإحتفال وملامحه الأساسية: المسرح من خلال الممثل، الذى هو فى نفس الوقت المغنى والمنشد والرسام.. والملحمة وذلك من خلال المداح والراوى والشاعر الجوال: ذلك الرجل الذى يحمل الرباب ويتيه فى الأرض بحثاً عن الناس فى الأسواق والقرى والمدن.

113 - إن المسرح المعاصر قد أضاع الشىء الكثير، وذلك نتيجة ابتعاده عن مفهوم الإحتفال الحق، الشىء الذى جعله يتحول - من ديوان شامل يخاطب الحس الإنسانى فى عموميته وشموليته - إلى مجرد فن أحادى البعد، فن له لغة واحدة، تخاطب فى الإنسان حاسة واحدة. فالمسرح قد انقسم فى عصر النهضة إلى ثلاثة أقسام رئيسية:

1 - ما كان يعتمد التعبير عن طريق الجسم سمى باليه.

2 - وأما ما كان يعبر باللحن والغناء فقد سمى أوبرا أو أوبيريت.

3 - أما المسرح - وهو فى جوهره لغة شاملة كما رأينا - فقد أصبح منفياً فى الكلمة. والكلمة وحدها. وبهذا خسر المسرح، لأنه فرط فى الجوهر والأساس أى فى شمولية اللغة.

114 - ومن هنا ارتبط المسرح - خطأ - باللفظ. كما ارتبط

بالمكان الذى يسمى المسرح . مع أنه فى حقيقته أوسع وأرحب من أن تحده جدران ، كما أن قضاياه أيضاً ، أعقد وأكبر من أن تعبر عنها لغة واحدة هى لغة اللفظ وحده . إن المسرح وهو الحياة - فى اتساعها وعظمتها - لا يمكن أن يكون إلا شاملاً وغنياً ومركباً وغامضاً مثلها تماماً، إن المسيحية ليست هى الكنيسة . كما أن الإسلام ليس هو المسجد. لذلك نقول بأن المسرح - الفن ليس هو المسرح البناية .

115 - فعندما نقول : المسرح هو (الكلمة) فإننا نكون بهذا قد حولنا الممثل إلى مجرد قارىء أو خطيب أو مقلد أو واعظ أو معلم ، لأننا ساعتها سنكون قد سجناه داخل إطار اللفظ، واللفظ وحده . أما عندما نقول بأن المسرح هو (الممثل) فإننا بهذا نلغى دور الجمهور ، الشىء الذى يلغى - نتيجة ذلك - الطابع الإحتفالى للتظاهرة المسرحية ، هذا الطابع القائم أساساً على (المشاركة) والحوار ، أى الإبداع فى حضور (شهود) يبدعون ولا يتفرجون .

116 - ولقد استعاد المسرح المعاصر شيئاً من احتفاليته ، استعادها عن طريق انطونان أرتو - المتأثر بالإحتفالية الشرقية المتمثلة فى مسرح جزيرة بالى بأندونيسيا . - وعن طريق بريشت الذى حرر المسرح الغربى من (اللفظية) وذلك بالرجوع به إلى الملحمية الشرقية . وعندما نتأمل عملهما (ارتو وبريشت) فإننا ندرك على الفور . أن عملهما هذا لا يمكن أن يكون نهاية الطريق وإنما هو بدايته . وذلك تكون الإحتفالية . وهى مرحلة ما بعد أرتو وبريشت ، أى ما وراء الملحمة .

ما وراء الدراما والملحمة:

117 ـ الممثل فى الدراما الأرسطية هو ذلك الكائن المنفى عن نفسه وذاته، عن مكانه وزمانه، ومحيطه. إنه لا يعطينا غير وجه واحد فقط، وهو وجه الرجل الآخر، الموجود فى الزمن الآخر، والمكان الآخر. أما هو فكلما ذاب أكثر، كان بالنسبة إليه أفضل. لأن ذلك يعنى لديه انتصار الوهمى على الحقيقى، والفن على الحياة.

118 ـ أما فى الملحمية فالممثل هو (الشاهد) الذى (يعرف) كل شيء. ولكنه لا يفعل أى شىء، يروى الأشياء، يدينها، وكل ذلك فى (حياد) تام. إنه يدرك ما يشخصه، ولكنه لا يحسه. يدركه كمجردات نظرية. ولكنه لا يحياه كممارسة عملية حية متحركة. يحدثك عن الفقر، ولكن (فى حياد) وعن الإستغلال وفى حياد ذلك. وعن الاضطهاد والظلم، ولكن كل ذلك من خلال الكلام. الكلام. ولا شىء غير الكلام.

119 ـ إن الممثل يتحول فى الملحمية إلى حكم، ولكن حكمه متحيز بالضرورة إلى نظرية غير بريئة. أى إلى نظرية فكرية وأيديولوجية جاهزة. وإن الأيديولوجية ـ كما سنرى ـ ليست سوى وجهة نظر، ومن هنا كان الممثل لا يشخص الواقع ـ كما هو واقع ـ ولكنه يروج لجهة ما. ومن هنا كان بعيداً عن الفن من جهة. لأن الفن لا علاقة له بالأخلاق، وكان اقرب إلى الوعظ والإرشاد والتبشير منه إلى التمثيل الحق.

120 ـ ومن هنا أمكن القول بأن التمثيل الملحمى يقوم أساساً على الإسقاط.

ـ إسقاط الفكر الجاهز والمعلب على الحياة المتدفقة بالإستمرار.

ـ اسقاط النظرى على الحيوى، والثابت على المتحرك، والمجرد على المحسوس الشىء الذى يدمغ هذا المسرح بالسكونية من جهة، ويجعله من جهة أخرى يكون مجرد أداة وقناة ـ مثلها مثل وسائل الإعلام ـ لتوصيل الفكر المجرد عن طريق الوسائل السمعية والبصرية، الشىء الذى يجعل الممثل ـ هو إنسان له مبادئه وأفكاره وكرامته ـ يتحول إلى مجرد كركوزة فقط.

121 ـ أما فى الإحتفالية فهناك تداخل بين العالمين: الواقعى والخيالى، الوهمى والحقيقى. الممثل يلعب لعبة، ولكنه أبداً لا يمكن أن تلعب به هذه اللعبة. إنه يدخل التمثيل بناء على عقد غير مكتوب، عقد يتم بينه وبين الجمهور الحاضر فى الصمت والهمس، هذا العقد يدعوه بالعقد المسرحى Contrat Theatral وبموجبه تتم اللعبة فيلتزم الجمهور أن (يقتنع) ولكنه في مقابل ذلك يشترط أن يوفر له المبدعون كل وسائل الإقناع الفنى، فالجمهور يقول فى قرارة نفسه، إنني أعرف أن ما أراه ليس أكثر من لعبة، ولكنه لعبة نعبر من خلالها عن قضية معينة.

122 ـ وما دام الجمهور يعى أن الشخص الماثل أمامه هو (رضوان) الممثل وليس هملت الشخصية فإنه من العبث أن نطلب

منه أن يكون ما لا يمكن أن يكون أبداً. ثم ماذا يهمنا من شخصية كانت فى التاريخ غير جوهرها؟ فالإبداع الفنى لا يهتم بالتاريخ باعتبار أنه احداث ولكنه يهتم به كفلسفة وكمعنى. وبهذا، ليس هو (ما وقع) ولكن (معنى ما وقع) هذا المعنى الذى يمكن أن تجد له وجوداً، سواء فى الماضى أو الحاضر أو المستقبل.

123 - إن الممثل الإحتفالى لا ينقل الأحاسيس إلى الجمهور - كما فى المسرح الدرامى - ولا ينقل له الأفكار والأوامر - كما فى المسرح الملحمى وإنما يحيى بحضور الآخرين ومشاركتهم تظاهرة شعبية، وذلك من أجل إعادة النظر إلى الواقع، وذلك بواسطة عيون جماعية وإحساس جماعى.

124 - إن بريشت يجعل الممثل يقف خارج العالم، فهو عنده الذات التي تتأمل الموضوع، تتأمله من الخارج، لتصدر فى حقه حكماً. أما الإحتفالية فلا ترى الممثل إلا داخل تظاهرة شعبية عامة. فهو ملتحم بما حوله ومرتبط به ومتجذر فيه. مرتبط بالمكان والزمان والقضايا والناس وبالمناخ العام إنه لا يرى أولاً ليعبر ثانياً. وإنما يعيش ويعبر فى نفس اللحظة.

125 - إننا نعوض (العقل النظرى) بـ (العقل الحيوى) أى العقل الذى لا يعى الواقع كمجردات نظرية، ولكن كأشياء حسية، لها طول وعرض وعمق وطعم ورائحة وشكل وظلال. العقل الذى لا يقتل الحياة من أجل أن يتأملها وهى فى حالة الثبات والسكون ولكنه يعى الحياة،وهى فى حالة الفعل والحركة والمخاض والتحول.

ذلك إذاً هو العقل الذى تسعى الإحتفالية إلى تحقيقه سواء بالنسبة إلى الممثل أو الجمهور، الـذى هو ممثـل بالقـوة، والـذى تعمـل الإحتفالية علـى تحـرير طاقاتـه الإبـداعية، الكامنـة خلف الخـوف والخجل والرهبة لتجعل منه ممثلاً مشاركاً.

126 ـ هل يمكن أن نقـول بأن التعبير المسرحـى عن الواقـع يمكن أن ينفصل عن الواقع؟ هل يمكن أن يكون التمثيل ـ وهو حياة بالأساس ـ شيئاً آخر غير الحياة. هل يعقل أن نقول للممثل (لا تبك وإنما أرو البكاء. ولا تضحك ولكن أرو الضحك) إننا نعلم أنه لا يمكن أن نعبر عن فعل مطلوب إلا بالإتيان بفعل آخر مماثل؟ هذان الفعلان، لا يمـكن أن نفصـل بينهمـا بشـيء لنقـول: هذا ضحـك الشخصية وذاك ضحك الممثـل، فلـو أمـكن هذا، لكان أيضـاً من الممكن أن نميز فى مضيق جبل طارق بين مياه الأطلسى ومياه البحر المتوسـط؟ إن التمثيل لا يمـكن أبـداً أن يتـم فى غياب الإنـدمـاج الواعى. إن التمثيل هو بالأساس تركيب كيمائى بين مستويات الواقع بين الحقيقـى والوهمـى، والآنـى والتاريخـى والممـكن والمستحيل..

127 ـ إن القول بالتغريب هو أكبر كذبة عرفها تاريخ المسرح الحديث. والدليل على عقم هذه الصيغـة هو أنهـا لم تعـط ـ لحـد الآن ـ أى ممثل كبير، وذلك كما أعطت مثلاً منهجية استانسلافسكى أو غروتوفسكى. وان القول بالإندماج مع الدور شىء آخر غير الفناء فيه. لأن الإندماج يعطى فى نهاية المطاف حقيقة ثالثة أما الفناء فى

الشيء فهو انتفاء للحقيقة الأولى وذلك لفائدة الحقيقة الثانية ، والتى هي حقيقة أدبية تنتمى إلى الماضى الغائب .

128 ـ نعرف أن الملحمية تأريخياً ـ جاءت فى مرحلة متقدمة من تاريخ الفكر الإنسانى . جاءت لتعبر عن الفكر الأسطورى الغيبى . أما الدراما فقد جاءت متزامنة مع مولد الفكر الفلسفى . وبذلك فقد كانت شخصياتها أكثر واقعية . كما أنها جاءت لتطرح القضايا الإنسانية الكبرى طرحاً فلسفياً مركباً ، يتجاوز الطرح الملحمى الساذج . فالملحمة تنطلق من فهم ضيق ومحدود للصراع الإنسانى . هذا الصراع الذى تختصره داخل قوتين متقابلتين : الأولى تمثل الخير المحض . والثانية تمثل الشر المطلق . وتكون الغلبة فى النهاية دائماً للقوة الأولى التى يمثلها واضعو الملحمة .

129 ـ فالملحمة إنتاج قوم أو شعب ولذلك فهى تعبر عن شيء توقع ـ ليس كما وقع تماماً ـ ولكن كما يراد له أن يقع . فعنترة فى الملحمة العربية ليس شخصاً واحداً ، وإنما هو (كل) العرب ، أى كل الذين ساهموا فى وضع الملحمة . ومن هنا كانت كل الملاحم قائمة على أساسين : القومية والشعوبية فللفرس ملاحم ، وللعرب ملاحم ، وللهنود ملاحم كذلك . أما الدراما فهى ذات نزعة إنسانية شاملة . فالمسرح اليونانى ليس يونانياً إلا من حيث أن الذين كتبوه كانوا ينتمون إلى اليونان - جغرافياً ـ أما القضايا التى عبر عنها ، فهى قضايا إنسانية عامة .

130 ـ لقد حول بريشت الملحمة من التعبير عن قضايا الأمة أو

الشعب، إلى التعبير عن قضايا الطبقة. فهو قد عوض الصراع القومى والدينى بالصراع الطبقى. ويمكن أن ننظر إلى هذه الملحمة الجديدة وذلك من زاويتين:

أولاً: إن الطبقة مجرد جزء وذلك داخل كيان الأمة أو الشعب، الشيء الذى يجعل الفن المسرحى عند بريشت لا يعبر عن (الكل) ولكن عن (الجزء) وبهذا تكون ملحميته متخلفة حتى بالنسبة للملحمة التاريخية.

ثانياً: إن النظر إلى الطبقة قد تم هنا إنطلاقاً من مفهوم أممي عام. وهذه النظرة قائمة على افتراض نظرى وليس على حقائق ملموسة. إنه يضع كل المستغلين (بالكسر) فى سلة واحدة: كما يحشر كل المستغلين (بالفتح) داخل سلة أخرى. هذا الفعل يقوم على أساس افتراض التجانس والإنسجام داخل السلة الواحدة. وهذا ليس له وجود أبداً. فالعامل الأمريكي لا علاقة له مطلقاً ـ من قريب أو بعيد ـ بالعامل فى جزيرة القمر مثلاً.

131 ـ فالملحمة إطلالة ضيقة على قضايا الإنسان والوجود والتاريخ، الشىء الذى يجعلها سجينة أبعاد ضيقة. فالصراع لديها هو صراع ثنائى خارجى، صراع بين قوتين اثنتين ولكل منهما لون محدد. الأول أبيض والثانى أسود. وبهذا يمكن أن نقول بأن الملحمية تصور الواقع بلونين فقط. أما الإحتفالية فتصور الحياة وذلك بألوانها الطبيعية المختلفة.

132 ـ هذا الصراع الملحمى هو الموجود حالياً فى المسرح

العربى، الشىء الذى جعل القضية الفلسطينية مثلاً ـ وهى قضية إنسانية عامة ـ تكتسى عند البعض بطابع صليبي (المسلمون ضد اليهود) أو بطابع قومي شوفيني عند البعض الآخر (العرب ضد بنى إسرائيل) ومن هنا فقد كان لا بد من تواجد لونين فقط: الأبيض والأسود ولا شىء بعد ذلك. الشىء الذى جعل الشخصيات المسرحية تتحول إلى مجرد دمى تلقى حواراً جاهزاً.

133 ـ وبهذا فقد كان لا بد من رفض المسرح الدرامى والملحمى معاً، لأن الأول فرط فى الكثير من العناصر الإحتفالية، التى هى أساس الفعل المسرحى أما الثانى فلأنه صيغة ظرفية. فهو مرتبط بالمجتمع، ما دام أن الصراع الطبقى متواجد فيه. ونعرف أن الطبقية عطب فى التاريخ وليست جزءاً من مكوناته الأساسية.

134 ـ يقول أمير اسكندر (وقد يكون مفيداً أن أذكر فى هذا المجال عبارات قالها لى يوماً «أرنست شومخر» استاذ علم الجمال والدراما بجامعة هامبولت فى برلين، وكان الحديث يدور ساعتها عن مستقبل مسرح بريشت. قال شومخر: ماذا علينا أن نصنع بالبرلينر أنسانبل؟ إن علينا أن نقرر الآن هل نتركها تركز جهودها على الصراع الطبقي وهوأمر لم يعد الآن فى مركز الصدارة من تفكيرنا وحياتنا أم تحولنا إلى متحف يزورها الأجانب؟) فالمسرح الملحمى قد ربط وجوده بالوصول إلى غايات قريبة: وبهذا فقد كان من الضرورى أن يقع التساؤل عن دور هذا المسرح، وذلك داخل المجتمع ـ المفروض فيه انتفاء الصراع الطبقى:

135 ـ ولذا كان العالم حياتياً منقسماً إلى ثلاثة أقسام: العالم

الإشتراكى والرأسمالى ودول العالم الثالث . وإذا كانت هذه الصيغة المسرحية متجاوزة فى العالم الأول وبعيدة عن واقع العالم الثالث . ومقتصرة فى العالم الثانى فى المسرح الجامعى وفرق الهواة . أفلا يدعونا هذا إلى البحث عن صيغة مسرحية جديدة؟

علاقة المبدع ـ الجمهور في المنظور الاحتفالي :

136 ـ إن كلمة الإحتفال تعنى ـ من جملة ما تعنى ـ الإمتلاء ، الشيء الذى يقربنا كثيراً من نظرية الفيلسوف الأسبانى أورتيجا . فهو يرى أن أبرز ما يميز هذا العصر هو (التجمهر) و (الامتلاء) وأن الإحتفال ـ ككلمة ـ يختصر جملة أشياء ، من جملتها طبعاً التجمهر والإمتلاء . فالمدن ممتلئة بالناس ، والمقاهى بالرواد ، والشواطىء بالمستحمين ، والشوارع بالمارة ، والمستشفيات بالمرضى ، والقطارات بالركاب . فأينما توجهت تجد الإزدحام والإمتلاء والتجمهر .

137 ـ لهذا ، كان لا بد للجماهير أن تكون طاقة كبرى ، طاقة تجدها معطلة فى بعض الأنظمة ومشوهة فى بعض الأنظمة الأخرى ، مع انها المقياس الجديد لتقويم كل شيء والحكم عليه . ان الشيء الذى يقبل عليه الناس أكثر من غيره هو الأنجح وهو (الحقيقى) وهو الأكثر صواباً . .

فالمسرحية الناجحة هى التى يقبل عليها الناس . وتكون عروضها متتالية (ممتلئة) ومزدحمة .

138 ـ وبهذا تكتسب ـ الجماهير ـ خطورتها ، فهى تتحول من

مجرد كم، إلى طاقة فاعلة متغيرة. فهى التى تعطى القيمة والشرعية للأشياء، فالفرد داخل الجمهور ليس مجرد رقم إضافى. وإنما هو بالأساس صوت إنتخابى أو هو المستهلك، سواء للمنتوجات الصناعية أو الفكرية أو العقائدية.

139 ـ هذه الخطورة جعلت القوى السلطوية ـ فى المعسكر الشرقى ـ تسعى من أجل تقزيم هذه القوة، وذلك عن طريق تحويل المتعدد إلى الفرد، فهى تعطى لكل الجماهير ـ ذات الأصوات المتعددة والمتضاربة ـ صوتاً واحداً، له رنة واحدة، ونغمة واحدة. ومن هنا فقد كان لا بد أن يشيع الفكر الواحد، والإعتقاد الواحد، والرأى الواحد، والصوت الواحد الشىء الذى يعطل بالضرورة هذه القوة المبدعة والخلاقة. ويجعل الخروج عن الجوقة، يكون نشازاً ومروقاً وانحرافاً وخيانة وتنكراً للخط.

140 ـ أما الجماهير ـ فى العالم الغربى؟ حيث كل شىء يمكن أن يشترى فهى تتعرض باستمرار إلى عملية المسخ والتشويه، يحدث هذا من خلال قناتين اثنتين، قناة المال، وقناة الإعلام فرأى الجمهور وذوقه ومواقفه ومعتقداته وانتماءاته وأحكامه، كلها أشياء يتم صناعاتها داخل آلات جهنمية خطيرة تسمى المال والإعلام.

141 ـ إن الجمهور ـ سواء هنا أو هناك ـ ليس أكثر من أداة فقط، إنه لا أحد يقترب منه من أجله هو، كما أن النظر إليه. لا يتم إلا من خلال زوايا حادة وضيقة:

ـ فبعض الجهات تريد جيبه أو ماله، وهي بهذا لا ترى فيه إلا

المستهلك والمستهلك فقط.

- أما بعض الجهات الأخرى فلا تريد إلا ولائه. فهو بالنسبة إليها ليس أكثر من حقل لتجريب العقائد والأفكار والنظريات المستجدة.. وتحويلها - بعد ذلك - من إطار النظرى المجرد إلى ميدان الممارسة والتطبيق.

- إنه صوت انتخابي، في أحيان كثيرة، مجرد ورقة ملونة داخل صندوق وخارج ذلك، فلا وجود له إطلاقاً، إلا كأسماء وأرقام فى سجلات الدوائر الرسمية.

- كما أنه بالنسبة للبعض الآخر - لا يمكن أن يخرج عن كونه مجموعة من (الأيدي العاملة) هذه الأيدى التى تنتج لتغرق السوق بعد ذلك بالمنتوجات والبضائع.

142 - إن الجمهور ليس أداة للوصول إلى شيء آخر غيره، وإنما هو غاية. الغاية التى توظف كل السبل والأدوات والوسائل من أجل خدمته والوصول إليه. إنه المبدأ والمنتهى. إنه المقياس الأساسى لتكوين فكر جديد وأخلاق جديدة ومقاييس فنية جديدة.

143 - بالنسبة للاحتمالية. ماذا تريد من الجمهور؟ إن الشيء الأساسى هو تصحيح النظر إليه. ثم بالتالى، تصحيح العلاقة التى تربط كل الأطراف المختلفة به. إن المهم هو أن ننظر إليه، كوحدة غير قابلة للتجزؤ والتعدد، فهو ليس (يداً تعمل) ليس (دماغاً يهرب) ليس صوتاً في الإنتخابات أو التجمعات ليس (ذاكرة) تختزن النظريات والأفكار. ليس (لساناً) يردد الشعارات في غباء، إنه

بالأساس . طاقة فاعلة ومحركة للتاريخ . من هذا المنظور وجب التعامل معه .

144 ـ لسنا طرفاً أو جهة معينة، لها مصلحة ما . فتسعى إلى الجمهور سائلة الشرعية أو التزكية إننا لا نقيم أي حاجز بيننا وبين هذه القوة التى نحن منها . إننا فى الإبداع لا نوصى بشىء، ولكننا نقترح أشياء، ومن جملة هذه الأشياء إعادة النظر إلى الذات والموضوع وذلك من أجل خلق واقع جديد يكون مطابقاً للحقيقى، أى لما كان يجب أن يكون .

145 ـ إن الإنسان ـ سواء فى المنظومة الفكرية الشرقية أو الغربية ـ يبقى دائماً ذلك الكائن الغريب، عن ذاته ونفسه، إنه لا شىء غير مجموعة من الوظائف . إنه آلة منتجة، الشىء الذى يجعله يفقد إنسانيته وذلك داخل مجتمع . . المال والآلة فيه، هما كل شيء .

146 ـ إنه لا يمكن أن نسلم بأن الإنسان ـ هو وما يبدعه ـ تصنعه الظروف المحيطة به . وذلك لأن الظروف ـ كيفما كانت ـ اقتصادية أو اجتماعية أو سياسية ـ فإنها أبداً لا يمكن أن تمتلك الفاعلية . فالإنسان وحده من يمتلك فاعلية الخلق والإبداع والتغيير . إن الخلق لا يمكن أن يتم إلا عن وعى وإدراك . وذلك ما يمتلكه الإنسان وحده . أما الظروف ـ وهي مجرد وعاء ـ فلا يمكن أن تعطى غير الشكل واللون والظل والطول والعرض والعمق . إن القهوة وهى ذلك المشروب الأسود الذى له تركيبات خاصة، هذا المشروب

عندما نضعه بداخل قدح ـ له شكل خاص ولون معين ـ هذا الفعل .
هل يجيز لنا أن نقول : بأن قدح القهوة هو الذى صنع القهوة؟؟

147 ـ وقياساً على هذا يمكن أن نقول بأن الظروف الإقتصادية ليست هى التى تصنع التاريخ وإنما هو الإنسان . إن الظروف تلون الواقع بأصباغ معينة ، تعطيه شكلاً خاصاً . ومذاقاً معيناً . ولكنها بالتأكيد لا تخلقه . ومن هنا فإن كل التركيز فى الإحتفالية إنما يقع على الإنسان . الإنسان كفرد أولاً ، وكجماعة ثانياً . إنه ليس معقولاً أبداً ، أن نهدم الإنسان البانى ـ إذا كنا نريد إقامة البناء العالى . وليس معقولاً أيضاً ، أن نقيد الفرد ونحن نسعى من أجل خلق (مجتمع حر) .

148 ـ إن الإحتفالية ليست حركة فنية خالصة ، لأنه لا وجود أبداً لفن منفصل عن الحياة . ومن هنا أمكن شرحها وذلك بواسطة هذا التعريف المختصر (إن الإحتفالية هى التعبير الحر للإنسان الحر فى المجتمع الحر) .

من الإيديولوجية الى العلم :

149 ـ إن النظر إلى العالم يتم الآن من منظارين اثنين :

الأول قائم على المصلحة والثانى على المذهب العقائدى .

الأول يقول لك : أنت أخى ما دامت مصالحنا مشتركة .

والثانى يقول لك : أنت رفيقى إذا كان طريقنا المذهبى مشتركاً وموحداً ، ولكن . من لا يمتلك مصالح أو عقيدة يمكن أن يقتسمها مع

الآخرين. أين يمكن أن نضعه؟ هل يبقى سوقاً بالنسبة للأولين، وحقلاً لزرع المذاهب وتجريبها بالنسبة للآخرين؟

150 - إن غزو افغانستان حالياً - وقبله غزو فيتنام - لا يمكن أن يدل إلا على شيء واحد، وهو أن الخطوط المتوازية لا بد أن تلتقى فى الأفق - بالنسبة للعين على الأقل - وإن الإهرامات تفترق فى القاعدة، ولكنها فى القمة تلتقى، (فالعملاقان) يختلفان فى الشعارات فقط، ولكنهما فى الممارسة العملية يلتقيان. وإن الإحتفالية - التى تؤمن بالمبادىء وليس بالمذاهب - تشجب كل أنواع تقتيل الإنسان - سواء جاءت من الشرق أو الغرب - لأن الموت واحد فى كل مكان أو زمان.

151 - إن الإحتفالية هى التعبير الحى عن الحياة، هذه الحياة التى تتمثل بشكل أوضح وأكمل فى الإنسان، وعندما يقع الصراع بين الحياة والنظريات الفكرية والعقائدية فنحن بالضرورة لا يمكن أن نكون إلا فى صف الحياة. إنه من المثالية أن يموت الإنسان وأن يذبح قرباناً لنظريات مجردة، نظريات قد تكون خاطئة كلها أو جلها. إننا ضد أن تتحول المجردات إلى أصنام تعبد، أصنام تعادى الحياة والتطور.

152 - إن الأيديولوجية ليست في نهاية الأمر أكثر من وجهة نظر، إنها ما تعتقده أنت أو أنا أو غيرنا. وإن ما نعتقد أنه حق، لا يمكن بالضرورة ان يكون حقاً. إن الحقيقة واحدة، ولكن وجهات النظر متعددة ومختلفة ومتناقضة. إنها تتعدد بتعدد من ينظر. ولما كان

التفكير حقاً مشروعاً ـ بالنسبة للجميع ـ فقد وجب احترام كل فكر ـ وإن اختلفنا معه ـ.

153 ـ إن الأيديولوجيا تصبح خطيرة ـ بل وقاتلة ـ وذلك عندما تتحول من أفكار نظرية مجردة إلى سلطة لها جهاز للقمع. لها سجون وأسلحة وحرس ومخابرات. ساعتها تتحول الأيديولوجيا إلى كنيسة من نوع جديد، كنيسة لها طقوس ودعاة ورهبان ومقامات وصكوك للغفران وفتاوى للتفكير.

154 ـ إننا نؤمن بأن الأيديولوجيا ـ وهى وجهة نظر كما رأينا ـ لا يمكن أن تفرض بالقوة. ومهما كانت الإدعاءات والتبريرات فإنها لا يمكن أن تتملص من شيء، وهو إنها تضحى بالحى من أجل المجرد، وإنها تبيع الواقع من أجل الغيب، وما هو مادي محسوس بما هو مثالى وسرابى وضبابى.

155 ـ إن هذه الايديولوجيات تبشر بالجنة فوق الأرض، وقد تكون ما تبشر به حقيقياً. من يدرى ولكنه مع ذلك لا نملك إلا أن نقول: لا تدخلونا الجنة بالرغم عنا. إن السلاح لا يمكن أبداً أن يصنع حقيقة ـ مهما كانت هذه الحقيقة بسيطة وحقيرة.

156 ـ إن المبدع شاهد على عصره، وبحكم هذه الصفة فإنه لا بد أن نقول بأن المستقبل للهامشيين أى لأولئك الذين احتفظوا بصحتهم وعافيتهم، وذلك داخل مجتمعات أصابها الوباء ففر الجميع واستظهروا نفس الكلام والأفكار والمصطلحات. ومن أعراض هذا الوباء، أن يتحرك الناس، ولكن بدون شعور. فى

المعامل يؤدون حركات بلا معنى. وخارجها يقولون كلاماً بلا معنى كذلك.

157 - هذا الإنفصال، بين الإنسان وما يفعل (فى المعامل) وبين الإنسان وما يعتقد (فى الايديولوجيا) هو ما تسعى الإحتفالية إلى الغائه. فالنظريات الإشتراكية تضمنت الحديث عن (تمليك) الإنسان وسائل الإنتاج المادى. ولكنها أهملت تمليكه وسائل الإنتاج الفكرى والفنى. فالمهم إذاً، هو أن ينتج الشعب فكره الخاص، وألا يبقى مكتفياً دائماً على الإستهلاك، استهلاك المعلبات الغذائية والفكرية والفنية والعقائدية.

158 - إن المبدع فى حقيقته ضمير العصر، ونعرف أن من طبيعة الضمير أن يكون دائماً وأبداً معارضاً وثائراً وناقداً، ومصححاً. فهو حين يغضب لا يغضب عليها، ولكن لأجلها، وتلك هى الصفة الأساسية للمبدع الحق. إنه ضد المتغيرات، ولكنه دائماً مع الثوابت.

نحو منهجية مغايرة في فن التمثل:

159 - نبدأ هذا الفصل بالسؤال التالى: هل هناك منهجية معينة يتبعها التمثيل العربى حالياً؟ الواقع أنه لا يمكن أن نجيب بالإيجاب وذلك لتواجد ركام كبير من الأساليب والمناهج المتباينة والمختلفة. فالتناقض حاصل - ليس فقط داخل المجتمع الواحد - ولكن أيضاً داخل نفس الفرقة الواحدة. وإن هذه الفوضى ترجع فى المقام الأول، إلى أن مفهوم الفرقة ما زال غامضاً ومبهماً لدينا، فهى ليست

أكثر من مجمعات بشرية، وملتقى لوظائف فنية وأدبية وتقنية مختلفة.

فهى تستوعب كل النظريات وكل المدارس والإتجاهات، الشىء الذى يفقدها فى المقابل وحدة الرؤية وتكامل أبعادها.

160 - فالمهم إذاً فى الفرقة المسرحية، ليس هو توحيد الطاقات توحيداً يعتمد على التكديس الكمى فقط. لأن الشىء الأساسى هو توحيد المنظورات الفكرية والمفاهيم والأساليب. إن غربة المبدع عن إبداعه لا يمكن أن تنمحى إلا بوجود مؤسسات إبداعية. نعرف فيها موقعنا ودورنا وتكون لنا فيها إسهامات حقيقية.

161 - أما السؤال الثانى - الذى نريد طرحه - فهو التالى: كيف السبيل إلى إيجاد منهجية عربية متميزة وذلك فى ميدان الأداء المسرحى؟ إن الجواب لا يمكن أن يمر إلا عبر قنوات خاصة، قنوات يشكلها - أولاً - التساؤل حول معنائية هذا الفن ووظيفته وأدواته، وثانياً، مسألة كل الفنون الإحتفالية عند العرب وذلك لمعرفة صناعة الفرجة، ثم تحديد أصولها وقواعدها وأسرارها. إن المداحين والمقلدين والمبسطين قد استمدوا لغتهم الفنية بالرجوع إلى الشارع. أما المسرحى العربى حالياً، فقد جاء بفنه من المعاهد بالخارج، ونعرف أن الفن بالأساس إحساس. وإن كل شىء يمكن أن يستورد، إلا ما كان متعلقاً بالإدراك الفنى للأشياء.

162 - يقول تيروف (لو سألنى أحد : ما هو إذاً أسهل أنواع الفنون؟ لأجبت أيضاً فن التمثيل) إنه سهل عندما نأخذه كمجرد محاكاة فقط، ولكنه فن صعب وصعب جداً، عندما ندرك أنه صناعة.

وأن كل صناعة لا بد أن تقوم على أسس وأصول دقيقة ومركبة . ولما كانت الإحتفالية لا تقوم على البديهيات والمسلمات فقد كان لا بد أن نطرح فعل التمثيل للتساؤل .

ـ ماذا يعنى أن نمثل؟ ومن عساه يكون هذا الكائن الذى نسميه الممثل؟ هذا الشخص الذى يشتغل بأصعب مهنة وأخطرها، أى مهنة الجنون . من يكون هذا الكميائى الذى يركب عناصر الواقع تركيباً جديداً، فيخلط الواقعى بالوهمى، والحقيقى بالحلمى؟

ـ ثم كيف يمثل؟ وقبل هذا، لا بد أن نسأل : لماذا يمثل بهذا (الكيف) الشىء الذى يجرنا إلى البحث عن أبجدية جديدة فى فن الممثل .

ـ ثم لماذا يمثل؟ ولمن يمثل؟ هل للناس أو لنفسه؟ لو قلنا التمثيل (ل) لاسقطنا الممثل فى عمليات لاستعراض الذات . ولكن الممثل يجب أن يمثل (مع) الجمهور وليس (له) .

163 ـ فالفنان ـ كما عند برجسون ـ يمتلك عيناً ميتافيزيقية تستطيع النفاذ إلى باطن الواقع، وتجاوز الادراك الحسى القريب . ولكن الادراك فى الفنون ليس هو كل شىء، إذ لا بد من ترجمة هذا الوعى الباطن ـ والذى هو حقائق معنوية مجردة ـ لا بد من ترجمته إلى رموز مادية محسوسة، منظورة ومسموعة ومنطوقة . وبهذا فإن الممثل ـ بخلاف كل الفنانين غيره لا يستمد أدواته التعبيرية من خارج ذاته، وإنما من داخلها، أنه عالم متكامل، فهو الصانع والإدارة والمادة الخام ـ أولاً ـ ثم المادة المصنعة بعد ذلك . فهو

يرسم بالحركة، ويعزف بالصوت، ويكتب بالصمت. وبهذا أمكن القول بأن حقيقة الممثل ليست عضوية: وان جسده الظاهر، ليس أكثر من أداة أو أدوات. فيه يعبر عن باطنية حقائق خفية، ومن هذا جاء إيمان الاحتفالية بأن الممثل شريك كامل فى العملية الابداعية.

164 - ان الممثل هو المبدع الثالث، وذلك إلى جانب المؤلف والمخرج، فهو ليس مجرد عنصر سينوغرافى يمكن أن يعنى شيئاً معيناً، وذلك داخل أوضاع خاصة كما أنه أيضاً، ليس مجرد ذاكرة، ذاكرة تختزن الحوار والحالات والمواقف والارشادات المختلفة. فالمسرح لقاء حي بالأساس. لقاء بين الإنسان والآخر. وعندما تموت الحيوية فى الممثل، ويتحول إلى عنصر جامد، فإنه لا بد بالضرورة أن يموت المسرح كذلك، ان الممثل فى الاحتفال هو الاحتفال. كما أن الإنسان فى الحياة هو الحياة أيضاً.

165 - ان الممثل فى المنظور الاحتفالى مطالب بألا يستنسخ ملاحظات المخرج، لأنه لو فعل ذلك، لتحول المسرح - وهو فن الإنسان فى المقام الأول - إلى سيرك، وأصبح المخرج بالتالي، مروضاً لنوع آخر من (الحيوانات) يقول المثل الصينى: لا تعطنى فى كل يوم سمكة، ولكن علمنى كيف أصطاد السمك، فالمخرج يجب ألا يعطى الممثل شخصيته، ولكن يعلمه كيف يبحث عن شخصيته أو عن شخصياته المختلفة. ان التمثيل حياة، ولا أحد يمكن أن يعيش بدلاً عن الآخرين.

166 - إن التمثيل وفق «الموديل» - يجعل المتعدد يصبح في صيغة

المفرد. إنه يختصر كل الأبعاد داخل بعد واحد، فالمخرج ـ عندما يقول للممثل ـ أفعل كما أفعل .فهو يتحول إلى «موديل». وبهذا فقد يحدث أن يتعدد الممثلون، الشخصيات ولكن «الموديل» يبقى واحداً. كما أن المسرحيات قد تتغير، ولكن الموديل يبقى ثابتاً كما كان. إن الشخصية المسرحية هى صيرورة بالأساس. فى حين أن (الموديل) كينونة ساكنة.

167 ـ فى المسرح التقليدى يقال للممثل: اشتغل وكأن الجمهور أمامك غير موجود. ولكن، هل يعقل أن نفترض غياب الجمهور، وفى نفس الوقت نسعى من أجل تحقيق التواصل مع الجمهور؟ ان (الآخر) كان دائماً موجوداً. ولكن داخل الظلمة، الشىء الذى يدعو المخرج ـ حالياً ـ إلى اخراجه من الظلمة. وذلك حتى يصبح عنصراً فاعلاً فى العملية الإبداعية، التى هى بالأساس لقاء قبل كل شىء. ومن هنا نرى أن الصواب هو أن نقول للممثل: اشتغل دائماً وفى ذهنك أنك أمام الجمهور، وأن كل الأزمان ـ مهما اختلفت وتباعدت ـ فلا بد أن تصب كلها فى (الآن) وأن كل الأمكنة لا بد أن تكون مختصرة (هنا).

168 ـ لقد حرمت بعض المدارس فى الغرب على الممثل أن يسترق النظر إلى الجمهور. وسمت ذلك نوعاً من الغش، ونعرف أن اليابانيين قد علموا بما يسمى «بالعين الثالثة»، أى تلك العين ـ الإضافية ـ التى تنظر إلى الجمهور لتلاحظ رد فعله، هذه العين لها وجود فى كل فنون الاحتفال الشعبية.

169 ـ ونضيف لهذه «العين الثالثة» عيناً رابعة. وهى عين ليس لها مكان محدد، داخل خريطة الجسم الإنساني، ولكنها

موجودة مع ذلك. وينحصر دور هذه العين فى مراقبة الممثل، مراقبة الاحساس وضبط درجة الانفعال، فالتمثيل الاحتفالى ـ كما رأينا ـ قائم على الاندماج الواعى، ومن خصائص هذا الاندماج أن يكون لحساب الحقيقى على الوهمى، (فمهمة هذه العين هى أن تراقب الممثل وهو يمثل).

مفاتيح الشخصية في المنظور الاحتفالي:

170 ـ ان عملية البحث عن منهجية جديدة لفن الممثل لا يمكن أن تتم بدون تحديد دقيق لمفهوم الشخصية فى المسرح الاحتفالى فهل نقول بأنها حقيقة جاهزة وثابتةوأنها تخضع لقوانين باطنية تسمى الغرائز؟ أو نقول بأنها تسير وفق عوامل خارجية تسمى الظروف المجتمعية؟ التعريف الأول يسقطنا فى الجبرية، وذلك لأنه يجعل من الشخصية مجرد دمية تخضع لميكانيزم داخلي. وبهذا نسد الباب أمام كل إمكانيات التغيير والتطور. أما التعريف الثاني فيجعل الشخصية مرتبطة أساساً بالمحيط الخارجى. الشىء الذى يعوض جبرية بأخرى. جبرية داخلية بأخرى خارجية.

171 ـ ان الشخصية ـ هي فى ذات الوقت ـ حركة وثبات، انها كالأرض تماماً. وتدور حقاً، ولكن حول محور ثابت. انها فى شقها الأول حالات من الوجود، ولكنها فى الشق الثانى كينونة ثابتة

ومستقرة (أنا نهر دائم الجريان . أنا من كنته يوماً ثم اختفى . أنا من أكونه الآن ومن سوف أكون) فإن تتغير المياه الجارية باستمرار، فإن ذلك لا يعنى بالضرورة أن يتغير مجرى النهر كذلك .

172 ـ ان الحالات فى المسرح الاحتفالى لا تعبر إلا عما هو ظرفى وآنى، فهى نتاج طبيعى للتفاعل الجدلي الحاصل بين الذات ـ بكل معطياتها ـ وبين الموضوع الخارجى . بين (الأنا) و (الأنا) بين الـ (نحن) و (الآخر) . هذه العلاقات المتشابكة والمتداخلة تتكيف وتتلون داخل فضائين اثنين : المكان والزمان . وان ما يهم الاحتفالية فى المقام الأول ما وراء الحالة العابرة وما خلف الظروف . فداخل الشخصية الواحدة هناك دائماً شخصيتان اثنتان : (أنا) الثابت و (أنا) المتغير .

173 ـ ان معرفة الشخصية ـ فى بعدها الواقعى والأدبى ـ لا يمكن أن تتم إلا من خلال قناة أساسية هى تحديد نوعية العلاقات التى يمكن أن تربط الممثل بالدور، هل نقول بأن الشخصية المسرحية هى خلاصة ونتيجة للتقارب النفسى والفكرى بين الممثل والدور؟ أم نقول بأنها نتيجة تضاد وتقابل بينهما؟ ان القول الأول يؤدى حتماً إلى فناء المتشابهات فى بعضها . أما القول الثاني فيقودنا

إلى الاغتراب . وان ما تسعى نحوه الاحتفالية هو تحقيق التشابه إلى حد الفناء ـ فناء الدور فى الممثل وليس العكس ـ وتحقيق الاختلاف أيضاً إلى الحد الذي يصبح فيه الممثل واعياً بأنه يمثل دوراً مسرحياً ، وأن يكون بإمكانه أن يفك الاندماج متى شاء .

174 ـ هذا النوع من الاندماج هو الذى نسميه «بالاندماج المنفصل» وذلك لأن التمثيل فيه تتخلله فواصل متعددة من اللاتمثيل ، فهناك دائماً وقفات يخرج فيها الممثل من جلد الشخصية ومن أزمانها وفضائها ومناخها . هذه الوقفات تجعلنا ـ داخل اللقاء المسرحى ـ نميز جيداً بين الحقيقى الوهمى ، بين الوجه والقناع . بين التمثيل واللاتمثيل ، كما أنها أيضاً تجعل الممثل قادراً على امتلاك الوهم وذلك عوض أن يمتلكه الوهم . فهو يمتلك القدرة على الاتصال بالزمن الفنى والانفصال عنه . الدخول فى اللعبة والخروج منها وذلك من غير عناء .

175 ـ ويتم هذا الاندماج المتصل من خلال احداث فجوات فى الخط الأفقى لسير الحدث المسرحى ، ليصبح بعد ذلك خطاً منكسراً ، يصعد مرة وينزل أخرى ، وتتشكل لحظات الوقف من خلال إدخال مواقف وحوارات أو إشارات مرتجلة، هذه الفواصل تجعل الاندماج يكون منفصلا وليس متصلاً . لأن الممثل ساعتها، ومهما حلق فى الآفاق البعيدة فإنه فى النهاية لا بد أن يرجع إلى الأرض . وأنه مهما رحل ـ فى المكان أو الزمان ـ فإنه لا بد أن يعود إلى الـ (هنا) وإلى (الآن) .

176 ـ هذا النوع من الاندماج لم نبتدعه نحن، لأنه موجود فى كل فنوننا، الشعبية، هذه الفنون القائمة على التواصل المباشر مع الجمهور، فمن طبيعة الراوى أن يعايش أحداث الرواية ـ وفى نفس الوقت ـ يعايش جمهوره الملتف حوله، فهو يغيب ويحضر، ويبتعد ثم يقترب، ويمثل ولا يمثل، فهو من جهة، يحاور شخصيات الرواية، ولكنه فى نفس الوقت، يحاور الناس الحاضرين، وهذا هو ما ندعوه بالاندماج المنفصل.

177 ـ ان الشخصية المسرحية ليست دوراً مكتوباً فقط، ليست مجرد حوار وحركة. انها بالأساس عالم كامل، عالم له جغرافيته الخاصة، ومناخه وقوانينه التى يسير عليها. ولكن أولاً، هل للشخصية قوانين حقاً؟ أننا نستبعد أن يكون للحالات قانون، لأنها متغيرة ومتحركة، ولأنها مبنية على أساس التناقض وعلى المصادفة أيضاً، العلوم الطبيعية مثلاً تقوم بدراسة ما هو جامد، وثابت ومن هنا فقد كانت قوانينها ثابتة أيضاً، أما الإنسان وهو حياة متدفقة فى الشق الأول ووجود مبنى على أساس التناقض والتضاد وعلى الاحالات وتلونها وعلى وجود نوبات ظرفية، فإنه أبداً لا يمكن أن تحكمه قوانين جامدة. أما الشق الأول، والذى هو الذات الثابتة، فيمكن أن تحكمه قوانين خاصة.

178 ـ لهذا إذا، فقد عمدنا إلى استبعاد كلمة (قانون) لنضع مكانها كلمة (مفتاح) وذلك باعتبار أن المفاتيح قد يصادف أن تفتح غير أقفالها، فهي ليست (حتمية) ولكنها (احتمالية). ذلك لأنه

يحتمل فيها أن تكون حقيقة، كما يحتمل أيضاً ألا تكون كذلك، فهى تترك الباب مفتوحاً لعنصر أساسى وهو عنصر المصادفة، هذا العنصر الذى يأتى عادةمحملاً بالمفاجأة والاندهاش والاحساس الطارىء وبالنوبات.

179 - ان الممثل فى الاحتفالية مطالب بالكشف على المفاتيح الأساسية للشخصية وذلك حتى لا يضيع داخل الفضاء المسرحى، فقد يحدث أن يجرفه ما هو هامشى وثانوى فيجرى خلفه أو أمامه، فلكل شخصية محور أساسى يدور حوله مجموعة من الحالات والمواقف والقضايا الثانوية. وكثيراً ما يخطىء الممثل طريقه إلى وجوده الثانى، فيركز على حالات طارئة، أو يقف عند موقف عابر ليمطه. فيجعل بذلك الجزء «كلا». ويحول محطات العبور إلى محطات للاستقرار

180 - ان الشخصية المسرحية هى فى نهاية الأمر خلاصة حتمية لمجموعة الحوارات المختلفة: حوار الشخص الممثل مع الشخصية الأدبية، حوار الممثل مع المخرج، حوار الشخصية - كتركيب رؤيوي يضم رؤية المؤلف ورؤية المخرج والممثل - مع الجمهور. ومن هنا كانت كل الأدوار المسرحية أدواراً تركيبية ويبقى الاختلاف بعد ذلك بين التركيب العميق والتركيب السطحى، التركيب الداخلى والتركيب الخارجى.

181 - ان توزيع الأدوار غالباً ما يقوم على العملية التالية: البحث بالأساس على عناصر الاتفاق بين الممثل والدور، وهذا

خطأ. فلو اعتمدنا هذه العملية قاعدة فإنه لا بد فى النهاية أن ينتفى الفرق بين التمثيل واللاتمثيل. لأن الممثل ساعتها يكون له دور واحد، هو دوره فى الحياة. هذا الدور الذى سيتكرر مع كل الأعمال والشخصيات المختلفة، والصحيح إذاً، هو أن نبحث عن عناصر الاختلاف. وكلما كان التباين شديداً فإن التركيب فى النهاية يأتى بشخصية جديدة، لا هى الممثل تماماً، ولا هى ما كتب المؤلف ولا ما تصور المخرج.

182 - ان الشخصية المسرحية لا يمكن أن تتكرر مرتين. لأن الإنسان - وكما قال كيركجارد - (فرد فريد لا يمكن تكراره) وبهذا كان التميز والجدة عنصران أساسيان فى الشخصية. لأنه لا أحد يمكن أن يكرر غيره، كما أنه لا يمكنه أيضاً، أن يكرر نفسه، وذلك داخل زمنين مختلفين.

183 - لقد قيل بأن الذئب لا يكون ذئباً إلا عندما يجوع، وقياساً على هذا نقول بأن الإنسان لا يكون فى كل الحالات إنساناً. وأن الفرد أيضاً، لا يمكن أن يكون ذاته ونفسه فى كل حين، وذلك لأنه غالباً ما يغادر حقيقته، أو تغادره، ولكنها غالباً ما تعود إليه فى حالات معينة. حالات قد نسميها نوبات أو حالات وجد أو سكر أو عشق أو إشراق. ومن هنا كانت حقيقة الشخصية مرتبطة أساساً بلحظات ما، أو بمواقف معينة أو بوجود أشخاص أو أمكنة.

184 - ومن هنا كانت مفاتيح الشخصية قابلة دائماً للاستثناءات. فشخصية البخيل مثلاً ليست قناعاً حتى تكون ثابتة.

نفس الشيء يمكن أن نقوله بالنسبة لكل (الشخصيات) التى تعاملت معها الملهاة اللاتينية. هذه الشخصيات التى أصبحت حقائق ثابتة وجامدة. وبذلك فقد كانت غير قابلة لأن تتغير أو تتبدل، فالبخيل قد تأتى عليه لحظات يكون فيها كريماً. هذه اللحظات قد تفجرها الخمرة - التى تكون صحواً وليس سكراً - كما قد يفجرها وجود المرأة - بصفة عامة - أو وجود امرأة معينة - بصفة خاصة - ولهذا نقول بأن الشخصية الممثلة، قد تكون قاعدة لها استثناءات خفية، كما قد تكون مجرد استثناء ظاهر وذلك لقاعدة مستترة وخفية.

185 - ولما كانت الشخصية بالأساس حالات من الوجود فإن الانتقال من حالة إلى أخرى إنما يتم عن طريق إلى محض، يفرضه الموقف. ويتم ذلك نتيجة للتراكمات الكمية لنوع الانفعال، هذا التراكم الذى يؤدى بالضرورة إلى تغيير كيفى فى نزعية الانفعال. فالحزن عندما يصل درجة معينة من الحدة فإنه ينقلب إلى سخرية سوداء. وبهذا نستبعد الفصل بين الشخصيات التراجيدية والكوميدية، لأن الانفعالات غالباً ما تتمازج بشكل كيماوى لتعطينا انفعالات مركبة. بهذا كانت الكوميديا السوداء أكثر درامية من الكوميديا والتراجيديا، وذلك لأنها اعتمدت على التركيب الذى هو أساس الكيمياء.

186 - ولما كانت حقيقة الممثل ليست عضوية - كما رأينا - فقد وجب الاهتمام بالداخل، أى بتلك الحقائق الباطنية التى تبحث لها دائماً - من خلال الكلمة والصوت والصمت والاشارة والايماءة -

على المعادلات المادية المحسوسة وبهذا يستبعد المسرح الاحتفالى الماكياج الخارجى، لأنه مجرد قناع فقط. فالمهم هو الماكياج الداخلى. ذلك الذى يلون العواطف والانفعالات بأصباغ حية. والذى يمكن بعد ذلك أن نجد له انعكاسات، سواء على وجه الممثل أو على نبرات صوته أو حركاته أو إشاراته.

187 - وأن الكلمة فى النص المسرحي ليست فى حاجة إلى إلقاء فقط وإنما هى فى حاجة إلى تفجير، وعملية تفجير الكلمة لا تقل خطورة عن تفجير الذرة وذلك لأنها - وهى جسم صغير - تختزن فى جوفها ذرات إيحائية ليس لها حدود. وأن تفجيرها هو الذى يكشف عن مخزوناتها الدلالية. ويجسد كل ظلالها - الظاهرة والخفية - ويحولها إلى طاقة حرارية، الشيء الذى ينتقل بها من حالة السكون إلى الحركة ومن اللفظية إلى الفعلية.

188 - كان الممثل مطالب باكتشاف أو اختراع أبجديات جديدة. وذلك لأن اللفظ وحده لا يكفى. وذلك لأن حقيقتنا الباطنية أكبر وأوسع وأعقد وأغنى من أن تعبر عنها الكلمة وحدها، لذلك كان لا بد من الاستعانة بأبجدية الاشارة والتعبير بالملامح والصمت والصوت والرقص والغناء والتراتيل والوقف والنبرات والايقاع وكل ما من شأنه أن يجسد الحقائق المعنوية الباطنية.

189 - فالمهم هو تجسيد روح الشخصية، وليس صورتها الخارجية، وبهذا نقول بأنه ليس مهماً أبداً أن نؤكد على عمر الشخصية، وعلى ملابسها، ونوع المشى، وذلك لأنه، غالباً ما نجد

الممثل يعطينا إطار الشخصية ولكنه لا يعطينا حقيقتها، لأن الاطار المحسوس هو فى كل الحالات صدى وليس صوتاً.

* * *

هذا هو البيان الثانى لجماعة المسرح الاحتفالى، وهو بالأساس عصارة وخلاصة لأبحاث نظرية ولممارسات ميدانية فى حقل الابداع المسرحى، انه عبارة عن فقرات، يشد بعضها البعض ويشرح الأول فيها ما يليه وما يتبعه. وإذا كان لنا أن ندعى شيئاً، فهذا الشىء لن يكون فى نهاية الأمر إلا الاجتهاد والاجتهاد وحده أما الصواب والخطأ، فذلك أمر نتركه للزمن الآتى، وللأقلام التى ندعوها للحوار وللإسهام فى بلورة مسرح عربى له هويته وروحه وفكره ولغته.

المراجع

1 ـ المسرح بين الوجه والقناع ـ الملحق الثقافى لجريدة العلم ـ عبدالكريم برشيد.
2 ـ المسرح العربى: كائن هو أم غير كائن؟ الملحق الثقافى ـ العلم ـ عبدالكريم برشيد.
3 ـ مسرحنا وخطيئة نرسيس ـ الملحق الثقافى ـ العلم ـ عبدالكريم برشيد.
4 ـ بيان المسرح الاحتفالى ـ الملحق الثقافى ـ العلم ـ عبدالكريم برشيد.
5 ـ ألف باء الواقعية الاحتفالية فى المسرح ـ مجلة الثقافة الجديدة ـ77 .
6 ـ جيم دال الواقعية الاحتفالية فى المسرح ـ الملحق الثقافى ـ العلم ـ عبدالكريم برشيد.

7 ـ المسرح العربي يبحث عن المسرح العربى ـ عبدالكريم برشيد ـ نشر فى الوطن العربي ـ الملحق الثقافى للعلم ـ الفصول الليبية ـ الكاتب المصرية ـ الآداب البيروتية ـ فنون الأردنية ـ الجامعة العراقية ـ الميثاق الوطنى كما نشر فصل منه بالفرنسية (الرأى) المغربية.
8 ـ المسرح الاحتفالى: عرس الأطلس كنموذج ـ الملحق الثقافى لجريدة ـ العلم ـ عبدالكريم برشيد.
9 ـ الوجه والمرآة ـ بين التمثيل واللاتمثيل ـ الملحق الثقافى ـ العلم ـ عبدالكريم برشيد.
10 ـ الخيال والاحتفال يتسلمان السلطة فى أفينيون ـ عبدالكريم برشيد مجلة (اللواء) المسرحية ـ العدد الأول ـ79 ـ كما نشرت الدراسة بالملحق الثقافى ـ العلم ـ.
11 ـ العناصر الاحتفالية ـ فى دائرة الطباشير القوقازية ـ العلم الثقافى ـ عبدالكريم برشيد.
12 ـ فى انتظار جودو بين الاحتفال والمأتم ـ العلم الثقافى ـ عبدالكريم برشيد.
13 ـ الاحتفالية أو ما وراء منطق الأمية ـ لم تنشر ـ عبدالكريم برشيد.

14 ـ تشريح واقع النقد المسرحي ـ العلم الثقافى ـ عبدالكريم برشيد.
15 ـ ألف باء المنهج الاحتفالى فى النقد (لم تنشر بعد).
16 ـ ابن الرومى بين تدمير الذات وتدمير العالم ـ المدخل/ البيان لمسرحية (ابن الرومى فى مدن الصفيح) لم تنشر.
17 ـ التصور المستقبلى لتعريب المسرح العربى ـ بحث أنجز بتكليف من المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ـ قدم فى اللقاء الثانى للجنة الدائمة للمسرح العربى بدمشق ـ نشر بمجلة البيان الكويتية ـ عبدالكريم برشيد.
18 ـ فاوست والأميرة الصلعاء ـ بحث أركيولوجى فى لا وعى التاريخ ـ عبدالكريم برشيد.
19 ـ المسرح العربى والفكر الأسطورى ـ مجلة (الثقافة الجديدة).
20 ـ الاحتفالية المسرحية ـ بين آفاق المستقبل وإشكالية التراث ـ محمد أديب السلاوى ـ مجلة الحياة المسرحية ـ عدد ـ10 ـ80 .
21 ـ البيان الأول لجماعة المسرح الاحتفالى ـ العلم الثقافى ـ الميثاق الوطنى ـ مجلة الفنون المغربية ـ مجلة البيان الكويتية ـ جريدة (صوت الآباء).
22 ـ الاحتفالية أو ما وراء المسرحية. . أديب السلاوى ـ جريدة البيان.
23 ـ عرس الأطلس: هل كان حقاً عرساً عربياً؟ العلم الثقافى ـ محمد الباتولى.
24 ـ الألعاب الاحتفالية فى مسرح برشيد ـ جريدة ـ العلم ـ محمد الباتولى
25 ـ عشر تساؤلات في اللغة المسرحية عند برشيد ـ الميثاق الوطنى ـ محمد الباتولى.
26 ـ سنمار والنار والحصار والاختيار الاحتفالى (فى الاخراج). الميثاق الوطنى ـ محمد الباتولى.
27 ـ المسرح الاحتفالى ـ البيان ـ بالفرنسية ـ سليم بن عمار.
28 ـ فاوست ـ البيان ـ بالفرنسية ـ سليم بن عمار.
29 ـ عنترة فى المرايا المكسرة ـ (من قضايا المسرح المغربى).
30 ـ المصادر الفكرية للمسرح الاحتفالى ـ من كتاب (من قضايا المسرح المغربى) عبدالرحمن بن زيدان.

31 ـ الناس والحجارة احتفال مسرحى ـ من كتاب (فى النقد الاحتفالى المسرحى) عبدالرحمن بن زيدان .

32 ـ من «الأنا» إلى «النحن» ـ من كتاب (فى النقد الاحتفالى المسرحى) عبدالرحمن بن زيدان .

33 ـ بين الاحتفالية ومسرح الحكواتى ـ من كتاب (فى النقد الاحتفالى المسرحى) عبدالرحمن بن زيدان .

34 ـ الطيب الصديقى والاحتفالية ـ من كتاب (فى النقد الاحتفالى المسرحى) عبدالرحمن بن زيدان .

35 ـ ملامح البطل الشكسبيرى فى مسرحية عطيل والخيل والبارود ـ من كتاب (فى النقد المسرحى الاحتفالى) ـ عبدالرحمن بن زيدان .

36 ـ الاحتفالية بين أرسطوفان وتيمد محمد ـ من كتاب (فى النقد الاحتفالى) عبدالرحمن بن زيدان .

37 ـ الوجه والمرآة أزمة البطل التراجيدى ـ من كتاب (فى النقد الاحتفالى المسرحى) عبد الرحمن بن زيدان .

38 ـ أزمة الوعى فى المسرح العربى ـ فى جريدة العلم ـ الثقافة العربية ـ ندوة بمشاركة عبدالرحمن بن زيدان ـ عبدالكريم برشيد وعبدالحق الزروالى .

39 ـ بين المسرح الاتهامى والمسرح الاحتفالى ـ حوار مع عبدالكريم برشيد (المغرب) وأنطوان كرباج ، وأنطوان غندور (لبنان) أجرى الحوار عبدالرحمن بن زيدان ـ لم ينشر .

هذا بالإضافة إلى مجموعة من المسرحيات التى تجسد النظرية الاحتفالية .

البابُ الثالثُ

معنى الاحتفاليّة

معنى الاحتفالية

كلمة للبدء ...

لقاء يتجدد باستمرار، تماماً كما هو العيد والاحتفال. فهذا الزمن العائد إلينا كل عام. لا نريد له أن يرحل ويختفى، ويغيب فى رحم الغيب من غير أن نحمله بعضاً من همومنا، وهى هموم أوسع وأرحب من أن نحملها وحدنا. لأنها بالتأكيد ليست هموماً مسرحية محضة. لأن المسرح لا ينفصل أبداً عما حوله، فهو فى جوهره اختزال واختصار لكل الوجود؛ الظاهر منه والخفى، الحقيقى والوهمى.

تجدد اللقاء ـ عبر البيانات ـ هو إقرار ضمنى بأن باب البحث مفتوح أبداً. مفتوح للخلق والاضافة. فالاحتفالية ليست كينونة ثابتة ومستقرة. ليست بناء جاهزاً، وإنما هى بالأساس هذا الفعل الذى يسمى البناء. ويتجسد هذا الفعل لدينا فى البحث النظرى وفى الكتابات الابداعية وفى الممارسة المسرحية. فاضافة بيان جديد. وهو بالتأكيد اضافة فعل جديد. وهو فعل موصول بما قبله وبما بعده.

كلمة للنقد ...

لقد اثار البيانان : الأول والثانى ـ جدلاً وخصومة وردود فعل مختلفة . وإذا كنا لم نرد على تلك الانتقادات ـ وهى انتقادات وجيهة ومحترمة فى مجملها ـ فما ذلك إلا لأننا نؤمن بجملة أشياء ، يمكن أن نوردها فيما يلى :

1 ـ إن الاحتفالية ـ كبناء فكرى وأدبى وتقنى ـ لم يكتمل بعد . وبذلك فإن كل حكم نقدى لا يضع فى اعتباره مستقبلية المشروع الاحتفالى لا بد أن يكون ناقصاً بالضرورة . إن الاحتفالية ليست وجوداً جاهزاً ، له مواصفات ثابتة ومقومات فكرية وفنية ثابتة . إن الاحتفالية هى فى جوهرها فعل التأسيس . وهو فعل ابتدأ فى الماضى ولكنه ـ لحد الآن ـ ما زال مستمراً . وسيكون له بالتأكيد تمدد باتجاه المستقبل فالاحتفالية غير منفصلة عما حولها ، وذلك لأنها فى حوار مستمر مع الواقع . وهى بفعل هذا الحوار لا بد أن تتطور ، وأن تجدد ذاتها ، وأن تتجاوز أخطاءها . فمن السهل جداً أن نحكم على شىء انتهى واستقر على هيئة معينة ، ولكنه من الصعب جداً أن نحكم على شىء . وأن نسحب عليه أحكاماً ثابتة . وذلك فى الوقت الذى لم يستقر بعد على وضع ثابت ، فالاحتفالية ليست ما كان . ولكنها بالتأكيد ما سوف يكون . وبهذا كان الأساس هو نقد الفعل أولاً ـ فعل التأسيس ـ وإذا كان هذا الفعل ما زال لم ينته عند حد . فالأجدر بالنقد أن يترك الباب مفتوحاً . وأن يتجنب الأحكام القطيعة ، وأن يفسر لا أن يؤول . لأن التأويل فى حقيقته عجز عن الفهم .

2 ـ الشيء الآخر هو أن منطق الدفاع غالباً ما يصبح تبريراً لآراء ومواقف وأفكار مختلفة ولما كانت الاحتفالية فعلاً بالأساس. ولما كان هذا الفعل ممتداً في عمق الزمن الآتي. وكان يملك بالتالي قابلية التغير والتشكل. فقد كان الأجدر بنا في هذه الحال هو أن نغير لا أن نبرر. أي أن نجعل فعلنا اللاحق يتجاوز فعلنا السابق، وأن لا يكون رأينا القادم نسخاً لرأينا الحالي.

ان النقد بالنسبة لنا عامل من عوامل الدفع إلى الأمام. وليس عاملاً من عوامل الجذب إلى الخلف، لذلك فإننا نستفيد من كل نقد يمكن أن يكون علمياً ورصيناً.

كلمة في التمذهب...

إن الاحتفالية وقد عرفت نفسها في البيان الأول بأنها ورشة مفتوحة تقوم على التطوع الإبداعي قد فعلت ذلك تهرباً من السقوط في التمذهب الضيق. هذا التمذهب الذي يستتبع نوعاً هشاً من الأيمان الأعمى. وذلك بوجهة نظر معينة، قد تكون صائبة أو خاطئة؛ كلها أو بعضها. ان الشيء الأساسي بالنسبة إلينا هو البحث وحده. أما نتائج هذا البحث فمتروك أمر تقييمه والحكم عليه للآخرين. ولذلك فلا مجال في الاحتفالية للتعصب والتشنج. إننا نؤسس مسرحاً عربياً، انطلاقاً طبعاً من فعل تأسيسي سابق. ومن معطيات فكرية وحضارية عامة. وأنه ـ مهما كانت نتائج هذه الأبحاث ـ فإن فعل التأسيس يبقى فعلاً مشروعاً. ويبقى أيضاً، ميداناً مفتوحاً للخلق

والإضافات. ولكنه أبداً لا يمكن أن يكون مجالاً للمزايدات والمراهنات. ومن هنا كانت الاحتفالية بحق ورشاً للعمل، ولم تكن طريقة صوفية لها شيخ ومريدون وحلقات ذكر.

وإذا كنا قد قلنا بأن الاحتفالية فلسفة فليس معنى ذلك بالتأكيد بأنها مذهب. ولكن لأنها - في جوهرها - ربط عضوى بين المسرح - كحرفة وصناعة وممارسات حسية - وبين المسرح كفكر وتأملات نظرية وتصورات ذهنية. ولأنها أيضاً، غوص فى ما ورائيات الأشياء والواقع والتاريخ. فهى فى محاولاتها - ربط الحسى بالنظرى - تطمح إلى أن تكون أقرب إلى العلم منها إلى الايديولوجيا. وعندما نقول العلم فإننا بالتأكيد لا نقصد العلاقة الباردة بين الانسان والأشياء، ولكننا نقصد نوعاً جديداً من العلاقات، وهى علاقات دافئة وحية. تتعامل مع الواقع فى حركته لا فى سكونيته. وفى حيويته لا فى جموده. إننا نسعى للبحث عن العقل الشاعر. العقل الذى يحيا الحياة وهو يتأمل الحياة.

تساؤل حول معنى الاحتفالية...

إن الشىء الأساسى - سواء فى الاحتفالية أو غيرها - هو التمييز بين الجوهرى والعرضى، بين المحور والمدار، بين الثابت والمتغير. وللتوصل إلى هذا الفعل فلا بد من القيام بحفريات جادة تغوص فى ما ورائيات الاحتفال كتظاهرة اجتماعية - وفى الاحتفالية كمنظومة فكرية وفنية. فالاحتفال - فى حقيقته - تظاهرة حسية تعبر من خلالها الحياة عن وجودها واستمراريتها وتجددها. وهى تظاهرة

محركها الأساسى هو الإنسان الحى، هذا الإنسان الذى يعقل الأشياء ويحسها. فيفرح، ويغضب، ويقلق، ويحزن، والذى يترجم هذه الأحاسيس اللامرئية إلى فعل حسى منظور. هو رقص حيناً، أو غناء أو تمثيل أو نحت أو عزف أو جنازة أو عرس أو مظاهرة. وبهذا كان الاحتفال مرتبطاً بحقيقتين: الحياة والإنسان، وهما فى حالات الفعل لا فى حالات الثبات والسكون. ويبقى بعد هذا أن نتساءل عن مفهوم الحياة فى المنظور الاحتفالى، وذلك حتى لا تضيعنا العموميات، فنتحدث فى كل شىء ولا نصل إلى شىء.

الاحتفال/ الحياة والتحديات...

إن الاحتفال هو الجانب الحسى من الحياة. أما الحياة فهى مجموع القوى التى تقاوم الموت، هذا الموت الذى يتخذ مجموعة من المظاهر المختلفة، فهو الفقر والجوع والمرض والاعتقال والجهل والظلم وكل ما يشكل عقبة فى وجه الانطلاق والنمو والتجدد والاستمرار. أى كل ما يعطل الاحتفال الذى هو بالأساس ظل الحياة وملحها وقوامها. فالحياة إذاً، هى مجموع التحديات التى تختلف فى نوعيتها وتتفق فى أهدافها. فحياة الكائن ـ أى كائن ـ تنطلق أساساً من تحدى المعوقات الباطنية. وهى معقوت فكرية وسيكولوجية أو بيولوجية. كما تظهر فى شكل استلاب عقلى. أو أمراض تشكل خطراً على فعل الحياة.

كما تنطلق أيضاً من تحدى الطبيعة، هذه الطبيعة التى تحمل قوانين صارمة. والتى لها أبعاداً حسية ثابتة وجامدة. والتى تظهر فى

شكل أمطار وأنهار وجبال وأودية ورياح وعواصف وزوابع . كما تظهر فى الحر والبرد والثلج وكل الكوارث الطبيعية المختلفة . فالطبيعة إذاً ـ وهى كائن حى كذلك ـ غالباً ما تحمل عناصر الموت معها .

كما يظهر هذا التحدى فى المجتمعات أيضاً . يظهر فى شكل طبقات اجتماعية تقوم على أساس الاستغلال والتطفل . وبهذا فهى تعمل فى المجتمع عمل الطفيليات البيولوجية داخل الجسم البشرى . أى أنها تكبر وتنتفخ وتتوالد على حساب جهد الآخرين وصحتهم ، الشىء الذى يؤدى إلى اضطراب جسم الفرد أو الجماعة وذلك من خلال تسرب المرض البيولوجى والاجتماعى . وهل يكون المرض سوى أحد أبواب الموت . وبما أن للجسم أدواته الداخلية لمقاومة كل جسم غريب وطفيلى . فإن المجتمعات أيضاً تملك وسائل الصراع ضد كل المستغلين والمحتكرين والمتطفلين وأعداء الحياة . وبهذا يكون النضال ـ سواء فى بعده البيولوجى أو الفكرى أو النفسى أو الاجتماعى ـ شيئاً أساسياً . ذلك أن النضال ـ باعتباره مجموع التحديات التى تقهر العجز والموت ـ فعل مرادف للحياة أو هو الحياة نفسها . وغياب النضال لا يمكن أن يعنى سوى شىء واحد، هو الموت .

كما تظهر هذه المعوقات أيضاً فى شكل قوانين وضعية متخلفة . وهى قوانين قد تشكل فى بعض الأحيان قيوداً للحياة ، عوض أن تكون سنداً لها .

كما تظهر أيضاً . فى كل شىء لا يتماشى مع إرادة الحياة لدى الإنسان الحى . الشىء الذى يجعل جملة (أنا أحيا الحياة) ترادف وتشابه الجملة التالية (أنا أقهر الموت فى شخص كل مظاهر الموت) إننى أحيا ، ما دام أن الموت ميت . وحاضر ما دام أنه غائب .

وبهذا ، يكون النضال ـ فى أبعاده الأربعة ـ هو المعنى الجوهرى والأساسى للحياة :

ـ فأنا أحيا ما دمت أناضل ضد الموت .
ـ وأنا موجود . ما دمت أناضل ضد قوى اللاوجود .
ـ وأنا حر ما دمت أناضل ضد الاستعباد .

وبهذا يكون الإنسان ـ فى العرف الاحتفالى ـ هو هذا المناضل أبداً ـ أى ذلك الإنسان الذى لا يعرف ما يسمى باستراحة المحارب . وذلك لأن الاستراحة لا تعنى فى النهاية غير الموت والفناء . وسيادة الظلم والجهل والفقر وكل معوقات الحياة . فهو يناضل حتى الموت . أو إلى ما بعد الموت ، إن كان ذلك ممكناً ـ عن طريق الإبداع الخالد والذى يحمل رسالة نضالية ـ فليس المهم هو أن نكسب الجولة ، ولكن المهم هو أن نناضل . لأن النضال مرادف للحياة . وأن هدف الحياة فى الحياة هى الحياة ذاتها ، ولكن فى معناها الحقيقى . أى كقوى جبارة فى مواجهة الضعف . وتتجسد هذه القوى فى الحرية والحب والعدالة وكل القيم التى تفيد الايجاب . (1)

الاحتفال : من الجبر الى الاختيار :

ولما كانت الجبرية بكل ما تفيده من آلية وحتمية مصادرة صريحة لكل ممكنات الإنسان والحياة . فقد كان لا بد للاحتفالية ـ وهى التعبير الطبيعى عن الحياة فى حيويتها وتلقائيتها ومصادفاتها الموضوعية ـ أن تقوم ضد كل فكر جبرى وضد كل نظام قمعى يصادر حريات الإنسان واختياراته . وأحلامه ليصب الحياة ـ بكل اتساعها وتناقضاتها ـ داخل قوالب ضيقة وجامدة .

ـ من هذا المنطلق أيضاً ، كان موقفنا المعارض للجبرية السيكولوجية عند فرويد . .

ـ وللجبرية البيولوجية عند داروين . .

ـ وللجبرية الاجتماعية التاريخية عند ماركس .

هذه الجبريات الثلاثة جردت الإنسان من إنسانيته . وذلك بدعوى خطيرة جداً وهى دعوى العلم .

ـ فالإنسان ـ فى منظور داروين ـ هو قرد يتطور . .

ـ أما عند فرويد فهو هذا الحيوان الذى يقتل أباه ويتزوج أمه . وهو مجبر على الفعل انطلاقاً من قوى داخلية تتجسد فى غرائز الجنس .

ـ أما عند ماركس . . فإن الإنسان أيضاً مجبر على الفعل . ولكن انطلاقاً من المعطيات « الخبزية » .

من نفس هذه المنطلقات أيضاً . كان لا بد للاحتفالية أن تقف

مواقف التحدى والرفض لما يأتى :

1 ـ كل الديكتاتوريات فى الحكم، سواء كانت بورجوازية أو بروليتارية، عسكرية أو مدنية، وذلك باعتبار أن هذه الأنظمة تتعامل مع الإنسان وهو الكائن الحى الذى له عقل واحساس وخيال ومنطق ـ تتعامل معه على أساس أنه مجرد قطيع حيوانى، لا يمكن أن يحكم أو يُسير إلا بالعصا.

إن العصا ـ مهما كانت تبريراتها ـ فهى علامة ضعف أكثر منها علامة قوة. لأنها فى جوهرها عجز عن الاقناع وعن الدخول مع الآخرين فى حوار. وأن وجود المدينة، ووجود نظام التساكن بها قد عوضا لغة الدم بلغة الحوار.

2 ـ نفس الموقف نقفه مع البيروقراطية. وذلك باعتبار أنها نظام للعمل يجعل الإنسان فى مراتب وسلالم ودرجات مختلفة. ويحوله، من أعصاب وإحساس وحياة إلى مجرد أوراق وصور وملفات باردة. وبهذا يضيع الإنسان بين (ما له) و(ما هو عليه) بين حقيقته الذاتية وواقعه المكتسب. يقول جابرييل مارسيل (الواقع أن كل شىء يرجع إلى التمييز بين ما للإنسان وما على الإنسان. ملكه ووجوده. إن ما يملكه الإنسان يمثل نوعاً من التخارج بالنسبة إلى الذات. أى أنه شىء خارجها، وهذا التخارج ليس مع ذلك مطلقاً).

3 ـ كما تقف الاحتفالية ضد كل أشكال « الصنمية» وعبادة الأوثان. وذلك لأن الوثن ـ حقيقته وقوته وفعاليته ـ أشياء تأتى، ليس من هذا الوثن ذاته. ولكن من اسقاطات المستضعفين والمقهورين

والمراهقين . وبهذا يصبح الوثن، وهو غالباً ما يكون رمزاً لشخص مات وأضحت فعاليته العملية رهينة الماضي - يصبح أكثر حياة، وأكثر فعالية وتأثيراً من الأحياء . الشيء الذى يجعل الحياة تصبح صدى للموت . ويجعل الحاضر المتحرك استنساخاً كربونياً للماضى الثابت . عبادة الموتى خيانة للحياة . هذه الحياة التى هى بالأساس صراع ضد عوامل الموت وعوامل السكون والثبات . كما أن عبادة الفرد خيانة أيضاً، خيانة لهذه الحياة التى أعطت الناس البسطاء ولم تعط الآلهة . كما أنها - من جانب آخر - تشويه لحقيقة التاريخ، هذا التاريخ تصنعه الجموع ولا يصنعه الفرد .

4 - وتبقى الاحتفالية فى الأخير صرخة قوية ضد كل ألوان الاستغلال والقهر وضد كل أشكال العنصرية والتعصب المذهبى والايديولوجى والدينى والقومى . إنها ضد كل ما يشيّىء الإنسان، ويفقده حقيقته المتمثلة فى الحرية والعدالة والقدرة والكرامة .

- تساؤل عن الآلى والحيوى . . .

الاحتفال قصيدة شعر، ترى وتسمع وتدرك بكل الحواس . قصيدة تعبر فيها الحياة عن ذاتها . هذا التعبير يكون فيه الإنسان الحى قاموساً وأبجدية وفعلاً . ولا تكتسب الحياة معناها وقيمتها إلا بوجود هذا الإنسان الفاعل وحضوره وتحرره ومعرفته وقوته . . فالإنسان كائن يفسر ويغير . التفسير يحتاج إلى أن يكون المرء عالماً وشاعراً . حتى يدرك ذاته وما حوله . أما التغيير فيحتاج إلى إرادات واعية، متحررة وقوية . وبهذا فإن بناء الحياة مشروط ببناء الأساس، أى الإنسان .

وعندما نقول الإنسان فإننا بالتأكيد لا نقصد الإنسانية كمفهوم عام وعائم ومجرد. أننا نقصد عباساً وعلياً ومحمداً وليلى. نقصد هذا الكائن العينى المكون من لحم وعظم. الإنسان الذى يولد ويتألم ويموت ويأكل ويشرب ويلعب وينام ويفكر ويتمنى. الإنسان الذى يرى ويسمع.

آفة الحياة أنها انتظمت فى (ماكينات) متعددة. وهى آلات جهنمية تقوم على تعليب الوجود الإنسانى وتعليب الفكر والاحساس وتعليب العقيدة والرأى.

- فالماكينة الاجتماعية تطحن الفرد وتقهره، تجعله مجرد لولب فى جهاز ضخم، الشيء الذى يفقده الاحساس بذاته وبما حوله. وتجعل حركته تابعة لجهاز - هو بذات الوقت - داخله وخارجه.

- أما (الماكينة) الآلية فتجعل الفرد فى المعامل غريباً عما ينتج. يصنع السيارات ويمشى حافى القدمين، يشتغل فى بناء العمارات ليسكن كوخاً. الشيء الذى يجعل هذا الإنسان يقف متسائلاً عن معنى ما يصنع:

- ترس أنا. لولب فى جهاز
ترس أنا والجهاز لمن؟؟

- أما (الماكينة) العقائدية فتجعل الفرد أيضاً تابعاً. وذلك داخل منظومات نظرية مجردة. وبهذا فهى تطحن الحى المحسوس من أجل النظرى المجرد، وتضحى بالعينى من أجل الغيب. وكل

ذلك بدعوى ما تعتقد، وأن ما نعتقده ليس ضرورياً أن يكون صحيحاً، بعضه أو كله.

المسرح الاحتفالي لماذا؟ ومن أجل ماذا؟

وظيفة المسرح الاحتفالى هى وظيفة ذات حدين متكاملين: التفسير والتغيير، ان الفهم هو المنطلق. انه المفتاح الأساس لفتح كل مغلق وبسط كل منقبض وفك كل الرموز. وان الفهم الذى نقصده هو بالأساس فعل لا حالة، فعل يستتبع بالضرورة فعلاً آخر غيره. ويتجسد هذا الفعل فى إحداث انقلاب جذرى فى هندسة الواقع والتاريخ والإنسان.

وان الفهم ـ كعلاقة جدلية الذات والموضوع ـ تجعلنا نتساءل مع برجسون: هل هو شرط أكيد وضرورى أن نقتل الحياة حتى نفهمها بعد ذلك؟ يتجسد هذا القتل فى تثبيت المتحرك، وتسكين المتغير، من خلال تحويل الحياة إلى وثائق «علمية» وإلى نصوص أدبية وفنية تسجن الحياة وتعلبها داخل الورق وبين الكلمات والجمل والفقرات والفصول. كما تثبتها على اللوحات وفى الأشرطة. فى مثل هذا الحال، سنفهم الوثائق ولا نعرف الحياة، سنقف عند حدود الورق ولا نتعداه إلى ما خلفه. الحياة تتحرك. ويبقى الإبداع ـ الذى يدعى ترجمة الحياة ـ ساكناً وجامداً عند حد معين. فكيف إذا نحل هذه الاشكالية؟

إن الحياة ـ فى حقيقتها وجوهرها ـ هى الصيرورة. لذلك كان لا بد للإبداع الأدبى والفنى أن يكون صيرورة كذلك. فالحياة ليست

جوهراً ثابتاً، وإنما هى مجموع التحولات والتغيرات والتحورات التى تقع فى كل آن وحين، سواء على مستوى الذات أو الموضوع، نفس الشىء يمكن أن نقوله ـ بصفة خاصة ـ عن العمل المسرحى. هذا العمل الذى ليس جوهراً محدداً وثابتاً، وإنما هو مجموع التغيرات التى تحدث زمن كل احتفال جديد. فالاحتفال حدث، وكل حدث جديد هو بالضرورة زمن جديد وعلاقات إنسانية جديدة، ومناخ نفسى جديد.

قبل الحديث عن المسرحية ـ كتركيب هندسى ولغوى ودلالى ـ لا بد أولاً من الحديث عن المسرحيين. لأن البنّاء (بتشديد النون) يسبق البناء. وبهذا، فإن حيوية البنية المسرحية تأتى أساساً من حيوية هؤلاء البنائين، أى من هؤلاء الناس الذين يتفاعلون مع محيطهم، فيضيفون ولا يكررون.. ويجددون ولا يقلدون.. وبهذا أمكننا القول بأن الممثل لا يحتفل نفس الاحتفال مرتين. لأنه لا أحد يعيش لحظتين متشابهتين تماماً.

عن المسرح كفعل داخل فعل...

إن الشىء الأساسى فى المسرح ليس هو الكلمة، وإنما هو الفعل. فالكلمة غالباً ما تقف عند حد الوصف ولا تتعداه إلى الفعل. الكلمة تصف عوالم، ولكن المسرح يصنع هذه العوالم. الكلمة تقف بك عند باب المتخيل. ولكن المسرح ـ كفعل ـ يدخل بك إلى الوهمى والحلمى والماورائى. وأن ما يميز المسرح الاحتفالى عن غيره من المسارح الأخرى هو نفس الشىء أو الأشياء التى تميز الحياة

عن الموت . فالسمة الأساسية فى هذا المسرح هو أنه فن حى، يتحرك ويمشى ويتأثر بلحظة الاحتفال ويؤثر فيها . يعبر ويحاور، ويتجدد بتجدد الزمن والمناخ والطقس والظروف . فهو (يتحدث) عن الفعل بالفعل، ويترجم الحدث بالحدث، ويشخص الحياة بالحياة . وبهذا كان فى جوهره فعلاً داخل فعل وحياة داخل حياة، وأحداثاً داخل أحداث . الشىء الذى يجعله أكثر تركيبية من الواقع الواقعى وأكثر حقيقة منه .

يعتقد الكثيرون أن تحطيم الجدار الرابع - فى المسرح الاحتفالى، والمسرح الاحتفالى بلا جدران أصلاً - يعتقدون أن هذا الفعل هو تجديد على مستوى الشكل فقط، فى حين أنه استجابة موضوعية لقناعات فكرية مفادها : أن الفن هو الحياة فى صورتها المركزة والمكثفة . فهو شىء داخل فى لحمتها ونسيجها . ومن هنا نبعت ضرورة ردم الهوة التى ظلت لزمن طويل - منتصبة بين الفن والحياة، بين الواقعى والوهمى، الحقيقة والتمثل .

فوظيفة الاحتفالية - فناً - هى إخراج المسرح من المسرح، كما تهدف أيضاً . إلى تحرير الرسم من الرسم . أى أن ينتقل من شىء يتفرج عليه، إلى أن يصبح حدثاً وتظاهرة . فالأساس هو الفعل . هذا الفعل الذى يتقاسمه قطبان أثنان : الطرف المبدع والطرف المساهم . الشىء الذى يجعل الإبداع يكون فى الختام نتيجة لهذا الحوار . وبهذا تكون حقيقة اللوحة ليس هو الشىء الجامد . ولكنه الحدث المتحرك .

وتتمثل الاحتفالية ـ فى شقها التشكيلى ـ فى تجربة أصلاً . وهى تجربة جريئة وتقدمية . لأنها أسقطت ثنائية الفن/ الحياة، وجعلت التشكيل ـ كفن ـ يصبح ملتحماً وملتصقاً بالحياة اليومية وبقضايا الناس واهتماماتهم .

1 ـ فهى فى المقام الأول لم تركز على اللوحة/ الصورة ـ كبنية قارة وثابتة ـ ولكنها ركزت على الفعل . فعل رسم يرسم ونرسم وترسمون . .

2 ـ إنها ثانياً حولت فعل الإبداع ـ وهو فعل ظل لزمن طويل فعلاً فردياً ومختفياً ـ حولته إلى تظاهرة شعبية عامة، يحضرها الجميع ويساهم فيها الجميع .

3 ـ إنها ثالثاً جعلت من ثنائية الفن/ الحياة وحدة واحدة، بحيث يصبح الرسم نشاطاً اجتماعياً، مثله مثل كل الأعمال الأخرى . الشىء الذى يحرر المبدع من صفة الساحر والعراف ليعطيه صفة العامل . هذه التجربة إذاً بالإضافة إلى تجارب الفنان محمد القاسمى مع الأطفال ـ تدل كلها على أن الفن الذى ولد فى المعابد ثم التجأ إلى القصور والمعارض والفنادق الفخمة، قد أخذ يعرف طريقه إلى الأسواق بحثاً عن الناس والحياة . .

الانتظار والبحث أو الحالة والفعل...

اعتماداً على أسبقية الصيرورة . . على أن الواقع الحق هو ما سيصير إليه . فقد كان لا بد أن يكون البحث هو المدخل الأساس

لولوج حرم الواقع المشروع . هذا الواقع الذى يكون فى البدء حلماً، ثم من بعد يصير واقعاً ملموساً .

ينطلق هذا البحث فى المسرح الاحتفالى من الاقتناع بوجود إمكانيات متعددة لوجود عالم أو عوالم أخرى كثيرة . هذه العوالم موجودة حقاً، ولكنها بعيدة وخفية ـ الشىء الذى يجعل العملية المسرحية تكون غوصاً وكشفاً وبحثاً عنها . والبحث فى المسرح الاحتفالى يعوض الانتظار فى المسرح العبثى . . فالانتظار إحساس بالشلل . انه غياب للفعل . وترقب فى نفس الآن ـ أن يحدث شىء . يقول أندريه بريتون (فالروعة لا تكمن فى الإنتظار بصرف النظر عما يجرى أو لا يجرى) وهو نفس المعنى الذى يتأكد فى مسرح بيكيت .

ـ فالانتظار هو سكون الذات، مع الإيمان بإمكان تغير العالم، وهذا هو منتهى العبث . إذ كيف يمكن أن يتغير العالم إذا كان الفاعل ثابتاً وساكناً !؟

ـ أما البحث فهو الايمان بتحرك الذات وتحرك الموضوع كذلك . فالتغير إذاً، مشروط بالفعل الإنسانى . هذا الفعل الذى يتجسد فى هوس البحث عن الزمن الضائع، وإلى العودة إلى الرحم :

(الباحث يا الله . . . كم أتوق أن أبقى حبيس الأرحام بلا شموع ولا قنديل . غارقاً فى صدر الظلام . . حتى ترشد الدنيا وتغير جلدها . فأولد من جديد . أولد حينها) (3) (مسرحية ، سالف لونجه) .

ويصبح العشق بحثاً عن التوحد، هذا البحث لا يلتصق بالمرأة - من حيث أنها امرأة - ولكن من حيث أنها رحم قبل كل شيء. والرحم ماذا يمكن أن يكون سوى أنه مصدر الحياة! إنه النبع الأول. حيث الصفاء والنقاء. وبهذا تكون العودة بالشبه للبذرة موتاً وحياة فى نفس الوقت، نفس الشيء بالنسبة للانسان الذى يتجدد بموته.

(- كل شيء رهين حضور مستمر. رهين موت يتجدد عبر الأبد) (سالف لونجة) فالإنسان حالات من الوجود، وهى حالات مبعثرة هنا وهناك. الشيء الذى يشعر الإنسان بأنه فى كل حين يدفن بعضه. وتبقى الذاكرة هى الرباط الذى يحكم جميع الحالات الشاردة لتشكل بذلك ما نسميه ذواتنا. وبهذا كان أول ما يبحث عنه الإنسان هو ذاته - من خلال علاقاته بالواقع والتاريخ والمجتمع.

التعامل مع الواقع من موقف رمادى مركب . . .

إن الانتظار كحالة عرضية أو دائبة - إنما يفرضها الشعور بلا جدوى الفعل، أما البحث فهو اعتقاد باطنى بأن تحقيق الممكنات مرتبط بهذا الفعل الذى يسمى البحث.

ونقف الآن متسائلين: هل يمكن لمثل هذا البحث أن يكون فى غياب وجود الإيمان. بأن الحياة لم تشخ بعد، وأن الإنسان لم يفقد بعد طفولته وبراءته. وإنه ما زال فى مقدوره أن يحلم وأن يتصور وأن يبنى - ذهنياً وعملياً - وأن يأتى بالمعجزات.

هل كان ممكناً لهذا الإنسان أن يتحمل النفى والتشرد والقتل لو

لم يكن مسكوناً بعشق هذه الحياة؟ هذا العشق هو الذى أوصل الحلاج إلى الصلب. وبلغ بالحسين إلى أن يفقد رأسه. عشق الأرض والناس والعدالة، تلك هى المحركات الأساسية لفعل البحث لدى الإنسان. . ولما كان البحث لا يمكن أن يكون إلا مصحوباً بإحساس أو بإحساسات معينة، فقد عملت الاحتفالية على أن تركب إحساسين متقابلين ومتكاملين. التفاؤل الذى لا يصل إلى حد العمى الإرادى. والتشاؤم الذى لا يصل إلى حد حك الجرح واستعذاب هذا الفعل. فالاحتفالية لا توفق، ولكنها تركب وذلك باعتبار أن الواقع مركب أيضاً، إنها مزيج من الألوان وليست لوناً واحداً.

الأندهاش قبل التفسير والتغيير...

الشيء الأساسي هو البحث فى الأشياء عن حقيقة هذه الأشياء، وأن الوصول إلى إدراك هذه الحقائق ورفع الحجب عنها تفرض على الناس الواصلين أعتابها أن يكونوا ـ فى نفس الوقت شهودها وشهداؤها. وذلك هو الفوز الفاجع، والكشف القاتل. ان الحقيقة أيضاً نار ونور. وذلك لأنها تحيى وتميت، تضيىء وتحرق. الحقيقة تقضى بأن يعيش الإنسان فى رحم الوجود وليس على هامشه. كما أنها ـ من جهة أخرى ـ تفرض على المجتمعات تخطيطات هندسية (جديدة) تخطيطات تقوم على أساس اعطاء الأسبقية لمن يعمل أكثر، لا لمن يملك أكثر.

إن التمييز بين ما للإنسان وما هو عليه الإنسان شيء ضرورى،

التمييز بين الحقيقى والوهمى بين ما هو كائن، وما كان ينبغى أن يكون .

إن عمليات الكشف هى فى حقيقتها استعادة لإحساس مفقود . هو إحساس الإندهاش أمام الأشياء . هذا الإحساس المصادر ـ بفعل التعود على أشياء اكتسبت مع التكرار شرعية زائفة ـ هو ما يسعى المسرح الاحتفالى إلى تفجيره فى ذات الفرد، سواء كان مبدعاً أو مساهماً (متفرجاً) . ان رؤية جانبى الصورة الواحدة ـ كما هى عليه ـ فى حقيقتها وكما أصبحت عليه فى نسختها المزورة ـ شيء لا بد أن يستتبع إحساساً بوجود الزيف، ويدعو فى المقام الثانى إلى الاحتجاج على هذا الزيف، وإلى الرغبة فى أن تستقيم الأشياء وذلك بسيادة الحقيقى والأصيل . ينقل بروتون عن الفيزيائى م . جيفيه قوله : (يجب أن ننظر إلى المفاجأة الناجمة عن صورة جديدة أو تآلف جديد على أنها العنصر الأكثر أهمية فى تقدم العلوم الفيزيائية . ذلك أن الدهشة إنما تحفز المنطق . وهو دائم البرودة إلى حد ما، وتضطره إلى إقامة تناسقات جديدة)[4] .

وإذا رجعنا إلى بريشت فإننا نجده يعتمد فى تعليميته على «بيداغوجية» عتيقة . وهى بيداغوجية تعتمد على تلقين المعارف (الجاهزة) وذلك عوض العمل على خلق الوسائل لا كتشافها والتوصل إليها . فبريخت يحول «المتلقى» إلى وعاء ـ يفترض فيه أنه فارغ ـ لذلك يحاول شحنه بما هو شائع وذائع من الأفكار التى تنتمى كلها إلى القرن التاسع عشر . هذا فى الوقت الذى تعمل فيه «البيداغوجية» الجديدة على أن تستخرج من الأطفال ما لديهم من

المعارف . إنها تساعدهم على أن يكتشفوا الحقائق . وذلك عوض أن توضع هذه الحقائق فى علب جاهزة وتوزع عليهم بالمجان .

- لا تقل للعامل بأنك مستغل ثم تأتى بحجج وبراهين لتدل على ذلك .

- بل أعطه جانبى الصورة . ودعه يقارن ويكتشف . سيندهش أول الأمر - وهذا شىء طبيعى - لأنه سيقف على الفرق الشاسع بين ما يعطيه للعمل من جهد، وما يعطيه له العمل من أجر. الشىء الذى سيجعله يتساءل أولاً ، ثم يحتج ثانياً ، ويضرب ثالثاً للمطالبة بحقه المشروع (يجعلنا «التعجب» أو فعل وعى التعجب إلى الاستفهام ومنه إلى اللماذا ، فهى البدء الحقيقى للوعى الفلسفى وهى بدء التفلسف بالمعنى المحدد لكلمة فلسفة)[5] .

إن الحقائق مهما بلغت خطورتها - عندما نقطعها عن جذورها التى تتمثل فى عمليات البحث والاكتشاف تصبح بلا قيمة . لأنها تكون «منحة» . أما الحقائق التى تبقى ، فهى التى تكون «محنة» . ومهما تعددت الحقائق وتنوعت فإنها كلها ترجع إلى حقيقة أساسية واحدة، هذه الحقيقة تتجسد فى الإنسان ، الذى هو مقياس كل شىء ، مقياس الجمال والأخلاق والسياسة .

طبيعة العلاقات قبل طبيعة الشخصيات . .

وعندما نقول الإنسان ، فإننا نقصد الجماعة والفرد فى ذات الوقت . وذلك لأننا لا نقيم بين الاثنين حدوداً كالتى أقامتها الوجودية ، وبهذا أمكن لكل واحد منا أن يقول :

- إننى أنا أنا، ولست أنا، إننى الآخرون ولست الآخرين. عظمتى تكمن فى المزاوجة بين ذاتى وغيرى. أنا لست أنا. وإنما أنا الآخرون الذين ربونى وعلمونى وهيأونى - كما أنا الآن - أنا لست «بنية» بقدر ما أنا فعل البناء. هذا الفعل الذى ابتدأ فى الماضى، والذى تولاه الآخرون. هؤلاء الذين ينفصلون عنى ويتصلون بى فى نفس الآن، وبهذا، فعندما أقول بأننى موجود فإننى بهذا أثبت وجود الآخرين قبل وجودى. وعندما أسأل عن ذاتى فإننى لا بد أن أصبح ذاتين، الذات التى تسأل والذات التى أسأل عنها. وبهذا كنت أحمل الآخرين بداخلى. أحملهم فى سلوكى ومعارفى ولغتى وأخلاقى. لهذا كان لا بد من القول:

- إن دراسة الشخصية فى المسرح الاحتفالى تفرض أن تدرس أولاً كفعل أو أفعال تمت أو تتم داخل فضاء زمنى معين.

- وإن تدرس ثانية كعلاقات مجتمعية. وذلك باعتبار أن الذى يحدد هوية الفرد هو طبيعة العلاقات به، وبهذا، فإن الحكم على شخص معين بأنه رجل طيب يعنى بالأساس بأن علاقاتنا به طيبة. وعندما نحكم بعكس ذلك. فما ذلك إلا لأن هذه العلاقة غير طيبة. فأنت بخيل لأنك لا تعطينا أى شىء. وأنت مجرم لأنك تهدد حياتنا.

- إن الشخصية فى المنظور الاحتفالى مبنية على أساسين: الإتصال والإنفصال، الإتصال بالماضى، أى بما هو عام ومشترك. والانفصال فى ذات الوقت - عن هذا العام المشترك للبحث عن التميز والتفرد لتجاوز المعطيات الأولية، والإفلات من جاذبية القطيع.

فالاحتفالية إذاً، وهي تسعى من أجل إيجاد الإنسان الجديد. ترى أن الأساس الأول هو ايجاد العلاقات الجديدة. وذلك لأن العلاقات الطيبة يمكن أن تعطى الإنسان الطيب. ولكن الإنسان الطيب وحده لا يمكن أن يعطى شيئاً. فالإنسان ـ كما رأينا ـ ليس له وجود فى ذاته. وإنما هو مجموع العلاقات التى تربطه بالآخرين. وتبلغ هذه العلاقات أوجها وكمالها فى المحبة.

أنا من أهوى ومن أهوى أنا
نحن روحان حللنا بدنا

لأن الإنسان ساعتها، يصبح ذاته وغيره، يصبح الناظر والمنظور. ينفصل عن الآخرين ليتصل بهم، ويبتعد عنهم، ليقترب منهم أكثر. يصبح موجوداً ـ فى نفس الآن ـ فى صلب الحاضر ـ حيث هو شخصية مستقلة ـ وفى صلب الماضى ـ حيث كان منفعلاً ـ وفى المستقبل حيث يصبح فاعلاً فى غيره. ولكن، هل يعقل أن نبنى الحب، وذلك داخل مجتمعات تقوم العلاقات فيها على الاستغلال والاضطهاد وانتهاز ضعف الآخرين وجهلهم وفقرهم؟

مرة أخرى نقول بأن الأساس هو إيجاد نظام محكم من العلاقات السليمة. ويبقى بعد هذا، أن نقول: بأن الحب ممكن، حتى داخل نظام من العلاقات الفاسدة. ولكن هذا، غالباً ما يكون استثناء وليس قاعدة. يكون كالأزهار البرية. ينشأ بلا رعاية.

ولرد الأشياء إلى حقيقتها، وتحقيق المجتمع/ الحلم، فإنه لا بد أن يخرج الإنسان من سكونيته. ليصبح فاعلاً فى المجتمع.

عوض أن يبقى منفعلاً ومتأثراً به . هذه العلاقات ـ فى صورتها الآنية ـ ليست شيئاً منزلاً من السماء . وإنما هى نتيجة حتمية أفرزها الضعف والجهل والفقر. فالضعف يغرى بالاستبداد ، والجهل يفرخ الأوصياء والعرابين . فلا شىء إذا ، يمكن أن يرد الأشياء إلى حقيقتها سوى أن يكون الإنسان غنياً قوياً عالماً حراً . وهذا ما تسعى إليه الاحتفالية ضمن طموحها المشروع .

النص الاحتفالي : كائن له رئتان . . .

يذكر (آرتو) بأن النص الأدبى يقتل المسرح . لأنه يجعل الفن يستنسخ المؤلفات الأدبية . هذا القول شبيه بقولنا : بأن البذرة تقتل الشجرة . فالنص المسرحى ـ هو بالتأكيد ـ ليس مسرحية وإنما هو مشروع مسرحية أو مسرحيات متعددة . فالشىء فى الاحتفالية لا ينظر إليه فى سكونيته ولكن فى حركيته . وبهذا ، فإن المسرحية ليست هى النص ، ولكن ما يمكن أن يصير إليه هذا النص . فالبذرة بالأساس هى مشروع سنابل . وللوصول إلى هذه الصورة ، فلا بد من المرور من فعل أو أفعال متعددة هى الزرع والسقى والتعهد . . فالمسرح عمل تركيبى ، أساس النص الأدبى .

فالنص لا يمكنه أن يعطيك إلا بمقدار ما تعطيه من جهد وبحث . فهو يضيق ويتسع ، يتمطط ويتقلص ويبقى ان حقيقته النهائية هى فعل أو أفعال . وليست حالة أو صورة معينة .

فالنص بداية للفعل المسرحى وليس نهايته . وعندما نقول البداية ، فما ذلك إلا لنبعده عن أن يكون مجرد حجة فقط.

وإنه لشيء أكيد ان الإنطلاق من النص لا يمكن أن يحرم العملية الإبداعية من حريتها وتلقائيتها وجدتها، (لأن الخلق لا يقوم أبداً على فراغ. وكما أن الإنسان لا يفقد حريته داخل مجتمع متطور له قوانين وأعراف ولغة) وتراث وشرائع سماوية وأخرى وضعية، فكذلك الأمر بالنسبة للمثل داخل النص، وذلك لأن النص الحقيقى مثل المجتمع الحقيقى. كلاهما يعمل على خلق شخصية الإنسان داخل فضاء من الحرية والقدرة والكرامة.

ويبنى النص فى المسرح الاحتفالى على أساس أنه فعل حى. وهذا ما يفسر كون هذا النص يتركب من أنفاس ـ حارة أو باردة ـ وليس من لوحات. هذه الأنفاس تكون متلاحقة ـ مرة ـ فى سرعة. ومرة أخرى متلاحقة فى بطء وتثاقل. كما قد تكون قصيرة أو طويلة. وذلك بحسب اضطراباتها النفسية والعضوية. فعندما نكتب المسرحية على أساس أنها لوحات، فإنه لا بد أن تصبح صوراً متعاقبة، ترى وتسمع. ولكن من دون أن يكون لها نبض أو إيقاع أو حرارة. أما عندما نركبها فى فصول، فإن المسرحية تتحول بالضرورة إلى كتلة لغوية جامدة، الشيء الذى يجعلها قابلة لأن تصبح شرائح مقتطعة من الواقع، ولكنها أبداً لا يمكن أن تكون الواقع الحى.

والأمر بالتأكيد لا يقف عند حد التسمية بل يتجاوزه إلى ما وراءها. حيث يصبح إيقاع الاحتفال صادراً من جسم هذا العقل ومن قلبه ونبضه ورئته. فقد يكون سريعاً فى لحظات الخوف والقلق، وقد يكون مسترخياً فى لحظات الاطمئنان، وحاداً متوتراً فى لحظات الغضب.

لهذا، كان النص فى المنظور الاحتفالى لا يستجيب أبداً لما يسمى بالتقطيع التقنى. وذلك لأن النص كائن حى، له قلب وكبد ورئتان وجوارح. وأن بتر أى جزء فيه - مهما يكن بسيطاً - هو فى حقيقته قتل لهذا النص كله. إن الموتى فقط هم وحدهم من يدخلوا غرفة التشريح. أما النص الأدبى فلا يمكن أن تكون حياته إلا فى سلامته العضوية.

من الإحساس البسيط الى الإحساس المركب..

ولما كان النص الأدبى كائناً حياً، مثله مثل الإنسان تماماً. ولما كان هذا الإنسان. فى حقيقته وجوهره حالات من الوجود، فقد كان لا بد للنص أيضاً أن يكون حالات من الوجود، حالات يتبع بعضها بعضاً. فتتغير وتتشكل، استجابة لمقتضيات المكان والزمان وطبيعة العلاقات. فالحدث يسير وفق خطوط بيانية، وذلك لأنه ملتحم بالحالة. هذه الحالة أو الحالات التى لا تعرف الاستقرار أبداً، إن النص الاحتفالى لا يمكن أن يتحمل النعت بأنه كوميديا أو تراجيديا. لأن الضحك موقف، موقف واحد. وذلك داخل حزمة كبيرة من المواقف الأخرى. كما أن المشاهد المأساوية ليست سوى موقف أيضاً. أو لنقل بأنها مجرد حالة، حالة عابرة متحركة وليست حالة ثابتة ومستقرة. ان نعت أى عمل درامى بأنه كوميديا أو تراجيديا هو فى جوهره تزييف للحقيقة، حقيقة الوجود الإنسانى، هذا الوجود الذى بنى وركب على أساس التعدد والتناقض والتداخل بين المستويات والحالات المختلفة.

إن النص المسرحى ليس بنية لغوية فقط. وإنما هو هذا الوجود الإنسانى كله، فى ثوابته ومتغيراته، فى كلياته وجزئياته. إنه صيغة مركزة ومكثفة ـ بشكل أكثر دقة وأكثر معقولية ـ من الواقع اليومى.

لا نريد للجمهور أن يحتفظ ـ طوال الاحتفال المسرحى ـ باحساس واحد، وأن يظل سجين حالة نفسية واحدة، حالة تبتدىء بسيطة ثم تنتهى مركبة، منطلقة فى سيرها عبر خط تصاعدى ينتهى بالفاجعة المرتقبة أو بالحل السعيد. نريد لهذا الجمهور أن يتشبع بتناقضات الواقع، وأن يقف على المفارقات التى تطبع وجوده الذاتى أو الاجتماعى. إن الخط الذى يسير فيه الحدث ـ فى المسرح الاحتفالى ـ هو خط منكسر، الشىء الذى يحرر العمل الإبداعى من الجبرية المزدوجة، جبرية السقوط الفاجع وجبرية الحل السعيد. فلا حل ولا نهاية فى المسرح الاحتفالى. فالحفل ينتهى ـ وهذا شىء طبيعى ـ ولكن ما يمثله هذا الحفل لا يمكن أن ينتهى.

الضحك: من الحس الخالص الى العقل الشاعر:

إن المسرح ليس فرجة، وإنما هو بالأساس لقاء ـ من هنا تبدأ الاحتفالية. لقاء تكون فيه ـ فى ذات الوقت ـ أقطاب اللقاء وموضوعه أيضاً.

إن من طبيعة الفرجة أن تكون شيئاً منفصلاً عنا، وأن تكون شيئاً غريباً عن ذواتنا. . أن تكون هناك مسافات بيننا ـ نحن من يتفرج وبين ما نتفرج عليه ـ هذه المسافة تختفى كلياً فى المسرح الاحتفالى. ذلك لأنه لا فرق بين الأنا والآخر، بين الذات والموضوع. الشىء الذى يجعل

المضحك لا يضحك، والفرجة لا تكون فرجة، والمؤسى لا يؤسى.

موضوع الضحك فى المسرح التقليدى هو الحد الثالث. انه ليس أنا ولا أنت. ليس المبدع ولا (المتلقى) وإنما هو ذاك الغائب.

وهو ضحك يقوم على الفصل وليس الوصل. أى أنه يغرب الآخرين عن الذات والواقع، حتى يمكن للضحك أن يكون خالصاً. وعندما نتأمل الكوميديا والتراجيديا - فى شكليهما التقليدى - نجد إنهما قد بنيتا على أساس انفعالين متناقضين. الكوميديا تقوم على الانفصال الوجدانى، أما التراجيديا فتقوم على الاتصال العاطفى. فنحن نضحك على كل ما نراه غريباً عنا. ولكننا نتألم لكل شخص قريب منا. كل شخص نتلبسه فنصبح نحن هو وهو نحن.

إن الضحك موقف من العالم، ولكن هذا الموقف قد يكون بدائياً ساذجاً، أى أن يكون محصوراً فى إطار الحس وحده. كما أنه قد يتجاوز هذا إلى رصد الواقع التاريخى لملاحظة تناقضاته ومفارقاته، فيكون بذلك موقفاً عقلياً. وتسعى الاحتفالية إلى تجاوز الضحك الأخلاقى. لأنه ضحك يقوم على العرف. والعرف النسبي. إنه لا يهمنا أن نضحك على ما ليس خيراً، ذلك أن الأساس هو أن نضحك على ما ليس معقولاً. فالضحك الحسى المحض يقف عند الظواهر الخارجية للأشياء. إنه يقنع بالأجوبة الجاهزة، من غير أن يثير الأسئلة القلقة. ويضحك على النتائج، فى حين كان عليه أن يضحك على المقدمات اللامعقولة.

الضحك/ الاغتياب: ضحك الحاضر على الغائب.

موضوع الضحك فى المسرح التقليدى هو موضوع قلق ومهتز باستمرار. فهو تابع أبداً لأى تغير يمكن أن يلحق باحد شيئين:

- هوية «الثانى» الحاضر، أى من نقدم له الفرجة.

- هوية «الثالث» الغائب وهو من يمكن أن يصبح موضوع الفرجة.

فإذا كان الجمهور مركباً من الأشراف والنبلاء. فإن الموضوع - الثالث الغائب - لا بد أن يمثله الحمالون والصعاليك والمشردون.

أما إذا كان هذا الجمهور مركباً من عامة الناس. فإن الموضوع آنذاك هم الأشراف.

مثل هذا الضحك - وإن كان موقفاً اجتماعياً بالأساس - فهو لا يمكن أن يخرج عن كون أنه اغتياب فى حقيقته. مثل هذا الموقف قد يكون لغوياً محضاً. كما فى الكوميديا ديللارتى مثلاً. حيث يضحك جمهور نابولى - وهو جمهور له لهجته الخاصة - على لهجة جنوة. هذا الضحك اللغوى نجده فى المسرح الفطرى عند بوشعيب البيضاوى، والبشير العلج. حيث يقع التركيز على المفارقات اللغوية (الفاسى - الشلح - اليهودى - لعروبى - الفرنسى) وهو ضحك حسى مرجعه الأساسى هو الذاكرة، أى ما نعرفه ونحفظه من لغة آداب وسلوك، هو وحده الصحيح، وأى خروج عن هذا المتعارف عليه - أقليمياً أو قومياً - يصبح شيئاً مثيراً للضحك.

إن الضحك/ الاغتياب يبتدىء من إحساس لينتهى إلى

إحساس آخر، انه ينطلق من تنزيه الذات وتبرئتها، والسمو بها لينتهى إلى القلق والخوف عليها. يقول فرويد (ان الدعابة لا تتضمن شأن الذكاء والهزل شيئاً من التحرر وحسب. بل تضيف شيئاً من التسامى والارتفاع) إن فعل الضحك/ الاغتياب وهو يتم انطلاقاً من هذا الإحساس المزدوج: السمو والارتفاع ـ يكون فى حقيقته هروباً من مواجهة الذات والواقع، هذا الهروب هو ما يفجر فى النفس الإحساس بالذنب والخطأ.

ولعل هذا ما يفسر القول العامى المشهور (اللهم اجعل ختام الضحك خيراً) هذا القول الذى يعقب كل ضحك منفصل، هو فى جوهره إقرار بلا أخلاقية الضحك ـ الاغتياب لأنه يكشف عن الخوف من العقاب وهو خوف من المجهول واللامرئى.

هذا الضحك أنانى إذن، لأنه من الذات. ينطلق، وإليها يعود ثانية، متحركاً داخل خط دائرى، يبتدىء من نقطة ليعود إليها من جديد.

وهو هروبى ثانياً، لأنه ينمى (الشعور باستحالة التوافق بين الإنسان والوجود) ولكى يتم له الفصل التام بين الذات والآخر، والذات والموضوع فهو (يخلق فى الفكر حالة من العداء الجذرى تجاه العالم الخارجى) وهو بهذا، تنفيس وترويح عن النفس. لأنه انتقام لا شعورى من الوجود الخارجى، هذا الوجود الذى له حقيقته الموضوعية. والتى لا تستجيب لمتطلبات الذات.

إن الضحك الاحتفالى مبنى على أسس مغايرة، هذه الأسس يمكن أن نجملها فيما يأتى :

1 ـ الحضور والمساهمة : حضور اللقاء والمساهمة ـ عضوياً ووجدانياً ـ فى إقامة الحفل/ اللقاء. أن أى لقاء ـ كيفما كان ـ لا بد وأن يفقد معناه ومبناه فى (حضور) الغياب، وبهذا فلا وجود لثالث «غائب» وبالتالى فإن فعل الاغتياب يصبح لاغياً.

2 ـ إن الإتصال المنفصل هو ما يعوض ـ فى المسرح الاحتفالى ـ الانفصال المحض، أى أن الحاضر المحتفل هو نفسه الذات التى تضحك، والموضوع الذى يضحك عليه. فهو بهذا الناظر والمنظور، والذات والموضوع. هو من يخطىء أولاً. ومن يلاحظ بعين النقد هذا الخطأ ثانياً، ليعمل ـ ثالثاً ـ على تخطى هذا الخطأ فى ذاته، وواقعه. فالضحك من هذا المنظور إذن، ليس هروباً من الذات. ولكنه تجاوز له ـ كما هى ـ الآن، كما أنه ليس قفزاً على الواقع، ولكنه موقف نقدى منه، لتفسيره وتغييره.

إن الضحك والاندهاش، فعلان لا يقبلان التكرار. فلا أحد يمكن أن يندهش أو يضحك من نفس الشىء مرتين. وعليه، كان تجديد الضحك، تجديداً ـ فى نفس الوقت ـ لموضوع الضحك، تجديد الذات والموضوع، الأنا والآخر. فهو يغوص فى عمق الواقع الإنسانى ليتجاوز مفارقاته اللامعقولة فيه.

إن الضحك فى المسرح الاحتفالى ليس أبيض تماماً، وليس أسود تماماً، وإنما هو ضحك رمادى، فهو يكتسب سواده من مفارقات الواقع ـ ذاتاً وموضوعاً ـ أما البياض فهو نتيجة طبيعية للإيمان بحتميات التغير والتحول والثقة فى الإنسان على تجاوز ما هو سخيف وساذج ولا منطقى ومبتذل وآلى وغير حقيقى.

هذا الضحك الرمادى هو ضحك تركيبى بالأساس. فهو قائم على إحساس مركب، وعلى رؤية مركبة أيضاً. فهو ليس ضحكاً جنائزياً، يقيم للوجود الإنسانى مأتماً أسود. كما أنه ليس ضحكاً وردياً، يمكن أن يختزن غايته فى ذاته. أى أن يكون ضحكاً للضحك، ولا شىء غير ذلك. نريده ضحكاً من القلب والعقل معاً، متصلاً بما حوله، ومنفصلاً عنه فى ذات الوقت. يتصل ليحس، وينفصل ليعقل. فالأشياء التى نلتحم بها نحس حرها وبردها، ندرك حلوها ومرها. أما ما ننفصل عنه، فإننا ندركه فى كلياته وجزئياته، نراه كما هو فى هيئته وتحركاته.

إن الاحتفالية تمزج بين الاحساس والعقل، الشىء الذى يجعلنا [illegible]ـأم مآسى ضاحكة. نضحك عندما نكتشف اللامعقول. ولكننا عندما نعرف إننا، إنما نضحك على أنفسنا نتألم، فالضحك الرمادى كشف قاس للواقع، هذه القسوة بالتأكيد لا يمليها الغضب على هذا الواقع. ولكن الغضب لأجله. من طبيعة الضحك دائماً أن يجرح. فهو مؤلم فى شدة وقسوة. ولكن الألم هذه المرة هو ألم

جماعى، وليس ألماً فردياً. ونعلم أنه شتان بين جرح وجرح. فجراحة الجراح شيء، وجراح القتلة شيء آخر. فالأولى تشفى والثانية تقتل. وما بين الحياة والموت إلا شعرة، شعرة دقيقة جداً، هذه الشعرة هى الحد الفاصل بين الضحك الفاعل / الصحى وبين الضحك الساكن/ المرضى.

اللقاء/ الاحتفال والبحث عن القضاء...

المسرح فى جوهره لقاء، وكل لقاء لا بد أن يتواجد داخل فضاء مكانى معين، وطبيعة الفضاء وهندسته شيئان لا يمكن أن يكونا إلا استجابة لطبيعة هذا اللقاء. فالهندسة إذن ـ كشكل وحجم وقياسات مختلفة ـ لا يمكن أن تكون بلا معنى. إن الشكل مضمون فى جوهره. والأحجام ـ كيفما كانت لا يمكن أن نفصلها عن طبيعة الفضاء المسرحى. من هنا إذن، كان بحثنا عن البناء المسرحى منطلقاً من الأساس التالى:

ـ مراعاة طبيعة اللقاء فى المسرح الإحتفالى، هذا اللقاء الذى يربط المبدع بالمبدع والمبدع بالمساهم بروابط جديدة، مختلفة كل الإختلاف عن كل الروابط التقليدية. فعلاقة المبدع/ المتفرج هى علاقة متآكلة لأنها مبنية على الفاعلية والسكون فى نفس الوقت. فاعلية طرف دون آخر، حركية المبدع وثبات المتفرج.

إن الاحتفالية هى بالأساس خطاب أو خطابات مغايرة، وإن كل مقال جديد لا بد أن يكون له مقام جديد أيضاً. من هنا، تأتى مشروعية البحث عن معمار هندسى مغاير.

إن المسرح/ الخشبة ـ كما نريده ـ لا يمكن أن يكون ثقباً فى جدار. لا يمكن أن يكون كوة ضيقة ـ كما هو الأمر فى المسرح الإيطالى ـ كوة تنفتح على عوالم مغايرة، هى عالم الوهم والسحر والخيال والتاريخ. هذا الفصل فى المكان والزمان، بين الآن وما كان. بين الـ (هنا) والـ (هناك بين الحسي والملموس، والخيالى هو ما تدمره الإحتفالية. فلا وجود إلا لفضاء مكانى واحد هو مكان اللقاء. هذا اللقاء الذى ـ هو نفسه ـ يستوعب الحدث المسرحى. كحدث يتصل بنا حيناً، وينفصل عنا أحياناً أُخرى. ولا وجود أيضاً إلا لزمن واحد هو الزمن المسرحى، وهو زمن يغيب فيه الفرق بين الأمس واليوم. والآتى غداً. إن المسرح وإن كان فى شكله الخارجى ميداناً للأشخاص ـ فهو فى جوهره فضاء للمعانى. ونعرف أن المعنى غير مرتبط بزمن معين. إن المعانى موجودة فى كل زمان ومكان.

وباختفاء التمييز بين (المتفرج) وصندوق التفرج. وبين المشاهد (بالكسر) والمشاهد وبين الواقعي والوهمى. فقد كان لا بد أن نراجع كل البناء المسرحى التقليدى. وأن نفكر بالتالى فى تأسيس فضاء جديد يمكن أن يستوعب الاحتفال المسرحى ويبعده عن أن يكون طقوساً فى كنيسة، أو فرجة أمام صندوق سحرى، أو تجمعاً رسمياً فى بناية رسمية.

الحدث المسرحي: من الصندوق الى الحلقات..

إن المسرح بحث كما رأينا، بحث عن الحقيقى والجوهرى،

فى الذات والواقع معاً. والكشف عن الحقيقى يجر بالمقابل إلى معاداة الزيف والأقنعة والاصباغ. لهذا كان لا بد أن نخرج الحدث المسرحى من صندوق الوهم، لنحرر التمثيل من التمثيل، وحتى نكون أقرب إلى حقيقة الأشياء وجوهرها. إن الإنسان فى المنظور الإحتفالى هو كائن يبحث. أى أنه لا يجلى فى مكان ثابت وينتظر، والمسرح الإيطالى مبنى على أساس الإنتظار، أى أن يجلس المتفرج فى الظلام ويترقب الحدث، هذا الحدث الذى لا يأتى إلا بعد أن تدق الدقات التقليدية، ويرتفع الستار. فتأتى الحقائق بعدها مطبوخة جاهزة، وليس على المتفرج ساعتها سوى أن يقبلها ـ كما هى ـ من غير أن يتساءل عن الفعل أو الأفعال التي قادت إليها.

ونتساءل الآن كيف يمكن أن نجعل الجمهور متحركاً عوضاً عن أن يبقى ساكناً؟ كيف ننتقل به من حالة الإنتظار إلى فعل البحث؟ كيف نجعله يحضر الملتقى ـ مساهماً ومغيراً ـ عوض أن يشاهد فرجة؟ كيف نجعله فاعلاً ومنفعلاً فى نفس الوقت؟

إن المسرح الايطالى يسجن العين فى إطار بؤرة واحدة. وخارج هذه البؤرة المضاءة لا وجود لشىء غير الظلام. الشىء الذى يجعل الحقيقة ذات بعد أحادى، لأن إدراكها إنما يتم من زاوية واحدة. إن الحقائق لا تكتسب أبداً من مصدر معرفى واحد، ولا من منبع بصرى واحد، إنما هى خلاصة الملاحظات المتتالية. ونتيجة المقابلة والمقارنة للمتناقضات. فوحدتها ـ تأتى من تعدد السبل إليها. لهذا، عملت الاحتفالية على تحرير العين أولاً، وتحرير الذهن ثانياً. وتحرير الفعل المسرحى ثالثاً، وذلك من جاذبية الصندوق السحرى الذى يسمى

الخشبة. ونقف الآن لنتساءل أولاً، ثم نجيب ثانياً، عن الأدوات التى بها يمكن أن نحرر العين والذهن والفعل فى المسرح الإحتفالى.

إن الجواب لن يعتمد على الخيال، لأن ما يهمنا ـ كمسرحيين عرب ـ هو أن نربط هذا الفن بمظاهر اجتماعية عاشت أو تعيش بيننا، مظاهر ترسخت مع الأيام، وضربت بجذورها فى عمق التربة العربية، واكتسبت مشروعية الوجود والحياة. وذلك بحكم إنها نبعت أساساً من هذه التربة، لهذا، تجدنا مضطرين لأن نستقرئ طبيعة التجمعات واللقاءات العربية، سواء كانت علمية تقام فى الجوامع أو «فرجوية» تقام فى الأسواق العامة.

إن الفرجة فى الأسواق والساحات لا تنحصر فى إطار مكانى واحد، وذلك لأنها مجموعة كبيرة من الحلقات، هذه الحلقات تتفق فيما بينها وتختلف عن بعضها، الشىء الذى يجعلها تشكل فى مجموعها فرجة واحدة متكاملة، تعطى صورة واحدة موحدة، صورة مركبة من جزئيات صغيرة متناثرة هنا وهناك.

نفس الشىء يمكن أن نقوله بالنسبة لنظام التعليم قديماً. سواء بالنسبة لجامع الأزهر أو القرويين أو الزيتونة.. فالطالب لا يسجنه الفصل ولا تقيده الكراسى ـ كما هو الشأن الآن ـ ولا تجبره بالتالى على التوجه بوجهه نحو مصدر «رؤيوى» محدد. لهذا، فهو يبحث عن المعارف ولا تبحث عنه المعارف. إنه يملك أن يتحرك ليحضر أكثر من حلقة واحدة. حتى يمكنه ذلك من أن يقارن وأن يوازن، وأن يكون من الجزئيات المختلفة رأياً علمياً موحداً.

هذه الحلقات سواء فى الجامع أو السوق ـ هى حلقات غير مقفلة، تضيق وتتسع، ويصب بعضها فى البعض الآخر. فهى محطات للعيون وليست محطات للاستقرار. إنها كالنهر تماماً، يتدفق باستمرار ليعطى الحياة والتجدد. وداخل هذه الحركة، فإن النظر يتجدد، والمكان يتجدد، والوجود يتجدد، والطقس يتجدد. كل شىء يتغير ليعطيك الإحساس بأنك حقاً تعيش جو الحفل. وهذا ما نفتقده فى وجود الخشبة فى هندستها الإيطالية، حيث الأحداث ثابتة فى إطار واحد، مما يوحى بأنك أمام لوحة زيتية متحركة، لوحة لها بعدان. بعد الطول والعرض، ولكنها تفتقر إلى البعد الثالث، أى بعد العمق.

تعدد الخشبات داخل المسرح الواحد شىء ضرورى بالنسبة للمسرح العربى المعاصر. فهذه الخشبات المبثوثة فى قلب الفضاء المسرحى ـ وليس فى هامشه كما هو الآن ـ ستكون عبارة عن حلقات متعددة. وهى حلقات تشكل فى تعددها وتنوع أحداثها واختلاف طقسها ـ الإحتفال المسرحى ككل، هذا الإحتفال الذى يملك أكثر من لغة، وأكثر من فضاء واحد. ويمكن تحقيق حرية المساهم (المتفرج) بجعل الكراسى متحركة حول ذاتها، الشىء الذى يجعل هذا المساهم يكون فى قلب الحدث المسرحى، وذلك عوض أن يكون على هامشه.

ولما كان من غير الممكن مراجعة المسارح حالياً، فإننا على الأقل نطمح فى أن تبنى المسارح مستقبلاً وفق هندسة خاصة. تنطلق من دراسة الجامع ومن البحث فى طبيعة الإحتفال والتجمع

بالنسبة للإنسان العربى. كما أنه حالياً يمكن أن نقنع بارتجال خشبات إضافية داخل كل مسرح تقليدى نحتفل داخله. وذلك فى انتظار أن تصبح المسارح ـ فى هندستها المتطورة ـ لها وجود عينى متحقق.

الإخراج الاحتفالي: بين الخفاء والتجلي..

إن التمثيل الحق يكمن فى اختفاء التمثيل، يكمن فى غياب الزيف وحضور الحقيقى. يكمن فى التحرر من جاذبية التكلف والآلية. إن التمثيل فعل بالأساس. وكل فعل شرطه التحرر والإنطلاق والصدق والبساطة. إن التمثيل يقتل التمثيل، كما أن الإخراج أيضاً، من الممكن جداً أن يقتل الإخراج، خصوصاً إذا لم يكن هذا الإخراج شفافاً بالقدر الذى يظهره ويخفيه فى نفس الوقت، يظهره كفعل ونبض وأنفاس. ويخفيه كتقنيات جامدة وآليات وتعليمات خاصة.

إن المسرح هو الصيرورة، هو الكيمياء، هو الانتقال بالأشياء ـ من داخل هذه الأشياء وليس من خارجها ـ وأى اصبع خارجى يمكن أن يظهر داخل الإحتفال المسرحى لا بد وأن يحول المسرح من فعل حى وتلقائى وصادق إلى مجرد مسرح آلى للعرائس، مسرح له دمى وخيوط وأصابع خارجية تحرك هذه الدمى، فلا مكان فى المسرح إلا للممثل.. أما المؤلف والمخرج فلا وجود لهما إلا خارج الفعل المسرحى. إن اللباس الذى نرتديه. هو فعلاً من صناعة الخياط، ولكن لا أحد يلبس الخياط حين يلبس الثوب. فعمل

الخياط ـ مثل عمل المؤلف والمخرج ـ يبتدىء وينتهى قبل بدء الحفل وليس أثناءه.

فانسانية المسرح وحيويته شيئان ينبعان من اختفاء المؤلف والمخرج معاً. حقاً أن المخرج فى الخلق المسرحى هو الصانع الثانى ـ ولكن، ليس شرطاً أن كل ما هو أساسى لا بد أن يظهر. إن الدم فى العروق ـ وهو يعطى النبض والحياة والإنطلاق ـ ولكنه مع ذلك لا يظهر. نسمع دقات القلب ولا نراه. وإذا حدث أن خرج من دائرة الكمون إلى دائرة الظهور، فإن ذلك بالتأكيد مؤشر سيىء. فما يهم إذن، هو أن نرى الحركة، ووجود الحركة دليل حسي على وجود المحرك.

هذا هو المفتاح الأساس بالنسبة للإخراج الإحتفالى. هذا الإخراج الذى يركز على الـ (هنا) والآن. أى على الإحتفال كعالم متصل ومنفصل. بما قبله وبعده. فالإنفصال ظاهر لأنه شيء يحدث الآن. أما الإتصال فخفى لأنه متعلق بما هو قبلى وغائب. فالإحتفال ـ كفعل عينى ـ هو بالتأكيد شىء آخر غير مراحل الاعداد لهذا الحفل. لهذا كان المسرح ـ كعالم حسى ـ منفصلاً تماماً، ساعة الإحتفال ـ عن ميتافيزيقا المسرح.

ونمر الآن لنتحدث عن الإخراج من خلال أدواته التعبيرية الأساسية: الديكور ـ الإضاءة ـ الملابس ـ الإكسسوار ـ الماكياج.

الديكور: البنية والبناء وفعل البناء..

إن الديكور ـ فى المنظور الإحتفالى ـ يقوم على الأسس

الأولية التالية :

1 - إنه لا شيء فى المسرح يمكن أن يكون خارج المسرح. فالكواليس - كعالم ميتافيزيقى ما ورائى - لا وجود له. فلا وجود إلا لما نرى ونحس ونلمس ونسمع. فالإزدواجية التقليدية بين الظاهر والخفى والوجه والظهر، والفعل وما قبل الفعل، تصبح وحدة واحدة متكاملة اسمها: المسرح.. المسرح كعالم واحد له مستويات متعددة، متداخلة ومتكاملة فيما بينها.

2 - إن الممثل فى المسرح الإحتفالى وجدان وفكر وعضلات، إنه شاعر وعالم وعامل. يشتغل وجدانياً وفكرياً وعضلياً. لهذا وجب إحداث تغييرات أساسية فى العلاقة بين الممثل والديكور - هذه العلاقة التى ظلت - فى المسرح التقليدي - متصفة بالسكون والثبات، وجعلت من الممثل والديكور عالمين منفصلين عن بعضهما، يتجاوزان ولا يتحاوران، ويؤدى كل منهما دوراً مميزاً. الديكور يعنى شيئاً أو أشياء، والممثل يعبر عن إحساس وقضايا.

3 - إن الإحتفال - فى مفهومه العام - عود إلى زمن ما، زمن يتردد باستمرار، يتجدد ولا يتكرر. يعود، مشابهاً ذاته، ومخالفاً لها فى نفس الوقت. فالإحتفال المسرحى هو إعادة متجددة لفعل الكتابة، هذا الفعل الذى لا يقف عند حد معين. ولكنه يتجاوز ذاته باستمرار. وان تجديد الإحتفال - كحدث متغير يدور حول محور ثابت - يتطلب بالتأكيد تجديد الأدوات والملحقات المرتبطة بهذا

الحدث . ومن بين هذه الملحقات نجد الديكور والملابس والإضاءة .

4 ـ معاداة الطبيعة : وذلك لأن المسرح الإحتفالى لا ينسخ الواقع الطبيعى ، ولكنه يركب واقعاً مسرحياً جديداً ، هذا الواقع الجديد هو بالأساس واقع مركب ـ بشكل كيميائى دقيق ـ يعتمد هذا التركيب ـ فى كلياته وجزئياته ـ على المزج بين الأجواء المختلفة ، مزج الواقع بالحلم ، وإغراق الحقيقى فى الأسطورى ، وإدخال الوهمى فى صلب اليومى ، والخلط بين التمثيل واللاتمثيل . الشىء الذى يجعلنا نعيش كمساهمين فى الحفل المسرحى ـ داخل أجواء شفافة ، نعرفها ، كعناصر أساسية ، ولكننا نجهلها كتركيبات لهذه العناصر الأولية المنتزعة من الواقع الطبيعى ، هذه الأجواء ، التى ليست طبيعية ، لا بد أن تعرض فى ديكور غير طبيعى . وذلك حتى يتم التوافق والتجانس بين الفضاء العام ، لهذا الواقع المسرحى ، والوحدات الأساسية التى تكونه وتشكله .

5 ـ العمل على تحرير العين من كل ما هو عادى ومألوف . وذلك لأن كل ما تعودنا أن نراه عادة ما نمر به ونتخطاه . نمر به صبح مساء ، ولكننا أبداً لا نراه ، فالعين لا ترى إلا ما كان مثيراً ، ومدهشاً ، ومرهباً ، وجديداً . ويتجلى هذا العادى المألوف ـ على مستوى الديكور ـ فى الشكل الطبيعى للأشياء . وفى اللون الطبيعى والحجم الطبيعى والقياسات الطبيعية . لهذا فإن الطريق إلى الإدهاش لا يمكن أن يمر إلا من خلال التمرد على الشكل واللون والحجم والقياسات الطبيعية ، الشىء الذى يجعل من الجمهور ـ عند رؤية

الديكور - لا يرى العالم، ولكنه يعيد اكتشاف هذا العالم من جديد.

إنطلاقاً من هذه الأسس/ المفاتيح فإن الديكور المسرحى هو الصيرورة أولاً، إنه فعل قبل أن يكون بنية جاهزة. (بنية) لها حجم ولون وشكل وقياسات معينة. إن الديكور - كتركيب لقطعة «سينوغرافية» مختلفة - لا يمكن أن نفصله عن عملية التركيب هذه. لا يمكن أن نفصله عن الفاعل المركب. لهذا، كانت عملية تركيب الديكور شيئاً داخلاً فى نسيج العملية الإبداعية. فالستار لا ينزل ثم يرتفع لنجعل الجمهور فجأة أمام عربة أو سفينة. لأن المهم، هو أن يحضر هذا الجمهور عملية بناء العربة أو السفينة. ابتداء من بدايتها، وانتهاء إلى نهايتها.

وإن أفضل طريق لتجسيد عملية التركيب هو الإعتماد على قطع «سينوغرافية» ذات أشكال وأحجام مختلفة. هذه الوحدات الأولية تملك أن تتحول إلى بنيات مختلفة، وذلك من خلال وضعها فى تركيبات مختلفة. لقد جاء فى المقدمة التى تصف الديكور لمسرحية (عطيل والخيل والبارود) ما يلى: (تنتشر فوق الأرضية مجموعة من الصناديق، وهى مجرد مكعبات متحركة، مختلفة فيما يخص أشكالها الهندسية المتباينة.. المفروض فى هذه المكعبات إنها صناديق أسلحة. تستخدم المكعبات من طرف الممثلين من أجل رسم الديكور الذى يتطلبه المشهد. فهى تفترق أو تجتمع لتشكل سلالم أو كراسى أو غير ذلك؟

لقد ربطنا بين تركيب الديكور ولعب الأطفال - فى شكلها

المركب ـ ونعرف أن الطفل لم يعد يعطى لعبة جاهزة. لعبة واحدة ذات صفات ثابتة ومحددة. وذلك لأنه ـ ومن خلال قطع خشبية. أو بلاستيكية نضعها بين يديه ـ يمكن أن يركب ما شاء من اللعب. من هنا كانت فرحة الخلق والتركيب أكبر بلا شك وأرحب من لذة التفرج على الأشياء وتأملها فى برودة.

هذا الفعل ـ وإن كان بسيطاً فى مظهره ـ فهو فى جوهره دعوة ضمنية لمراجعة العلاقة التقليدية بين الإنسان والمحيط، بين الممثل والديكور. دعوة إلى أن يتجاوز الممثل/ الإنسان دور التكيف مع المحيط الخارجى المعطى، إلى دور أخطر. هو العمل على صناعة المحيط وتشكيله تشكيلاً جديداً. حتى تزول غربته عنه، ويكف عن أن يظل كما كان ـ سجناً يخنقه ويحد من حريته.

الممثل واللباس وتبادل الفاعلية...

الملابس لا تصنع الراهب ـ هكذا يقول المثل الفرنسي ـ ومسرحياً، فإن ملابس القاضى وحدها ـ لا يمكن أن تقنعنا بوجود القاضى. هذا شيء مؤكد، فالملابس لا تعنى شيئاً، ولكن الممثل يعبر عن أشياء. وشتان ما بين الإعناء والتعبير.

إن الإنسان وملابسه لا يكونان ذاتاً واحدة، وإنما هما ذاتان منفصلتان. وإن الرابط بينهما هو الفعل: لبس يلبس. وإذا كان المسرح التقليدي يؤكد على اللباس ـ كشيء ملتصق وملتحم بالشخصية لدرجة أن يصبح الرداء عنواناً للشخصية، ومؤشراً أساسياً على مركزها الإجتماعى والدينى ـ فإن الإحتفالية تسعى ـ على

العكس من ذلك - إلى أن تظهر فى نفس الوقت اللباس ومن يلبسه. فهى تحرص على أن تظهر من الأشياء واجهاتها وخلفياتها.

1 - تظهر فى المقام الأول الممثل واللباس، كحقيقتين منفصلتين عن بعضهما.

2 - ثم تظهر فى المقام الثانى عملية ارتداء هذا الثوب. الشىء الذى يجعل الشخصية تتكون وتتشكل فى حضورنا لا فى غيابنا. فلا حقيقة - كما رأينا - خارج الصيرورة، لذلك فقد كان لا بد أن نعوض اللباس - كحقيقة جاهزة وثابتة - بالفعل. لبس يلبس، أى أن يكون اللباس عملية، كما فى مسرحية (ديوان سيدى عبد الرحمان المجذوب) أو (فاوست والأميرة الصلعاء) التى يقول فيها الخياط - وهو القيم على لعبة الملابس وكل التحولات السحرية التى تعقبها:

- إبرة واحدة مفردة. ولكنها خاطت كل هذه الملابس التى ترون. انظروا يا ضيوفى. هذه ملابس السلاطين والشحاذين والعلماء والسفهاء والقضاة والمذنبين وتجار المخدرات والسماسرة والنخاسين والجلادين والمساجين.. وإنني أيها الناس. أعلن أمامكم براءتى إذا ما جاء الغد، ووقعت الواقعة، وساد الزيف فى هذا البلد السعيد. وأصبح حاكماً وإماماً بينكم هو الآمر الناهى والطاعم الكاسى.. البسوا هذه الملابس المعلقة. وتأملوا أنفسكم فى المرايا المشروخة. اختاروا ملابسكم وأقنعتكم. اختاروا الاصباغ والألوان[6].

ولما كان لا بد من التساؤل عن الكيفية التى بها يمكن أن تنفذ

أو تستخدم الملابس فقد وجب أن نضع ذلك فى النقط التالية :

ـ الإقتصاد فى الملابس إلى الحد الذى تصبح فيه خوذات أو عمائم أو أشياء بسيطة تضاف إلى اللباس الأساس لتوحى بتغير الدور .

ـ أن تكون للملابس ظاهر وباطن ، حتى إذا انقلبت الشخصية انقلب اللباس وبالعكس . فالمسرحية هى الإحتفال ، والإحتفال لعب فى أحد جوانبه .

ـ تعليق الملابس . إما على مشجب خشبى أو دمى كبيرة ـ كما عند الخياط ـ أو أن تكون مدلاة بخيط من أعلى . .

ـ أن تبتعد ـ أكثر ما يمكن عن الرمزية المبتذلة . لأن الأساس فى اللباس هو أن يوحى ، وليس أن يصور أو يرمز . يوحى بما خلفه وبعده ، وبذلك فلا مجال أن يكون ثوب الجلاد أحمر ـ لأن الدم فى الواقع المسرحى ليس ضرورياً أبداً أن يكون أحمر .

الاضاءة : من مخاطبة العين الى مخاطبة الحس كله

كل شىء كان يتم فى الخفاء . وكل شىء أصبح فى الإحتفالية ظاهراً متجلياً . فالإضاءة ـ كفعل وعملية ـ كانت تبقى خارج المسرحية . فالمهم هو أن يرى الضوء . من غير أن يُرى من يصنعه ويوزعه . يُرى ضوء النهار وإشراقة الفجر من غير أن يعرف الجمهور كيف يحدث هذا . الإحتفالية لا تؤكد على الإنارة بقدر ما تؤكد على الفعل . هذا الفعل الذى تجعله مكشوفاً وظاهراً ، الشىء الذى يجعل

المسرحية تتخلى عن طابعها السحرى لتصبح فعلاً مركباً يساهم فيه عمال عديدون ـ فالإضاءة المسرحية ـ فى الاحتفالية ـ لا تنحصر فى الصندوق السحرى . وإنما تتوزع على حلقات الحدث . المزروعة فى جسم المسرح .

ـ إن الظلام فى الصالة لا يمكن أن يكون متصلاً ، لأن استمرار الظلام قد يعطى الرغبة فى النوم ، لذلك كان لا بد من إضاءة الصالة بين لحظة وأخرى .

ـ استخدام الألوان فى الضوء ليس بقصد الرمز ، ولكن من أجل تعميق الإحساس بجو الإحتفال وطقسه ومناخه . فالمهم . ليس هو أن تكون الإضاءة حمراء أو صفراء أو خضراء ولكن المهم هو أن تشعرنا بالبرودة أو الحرارة ، بالفتور أو الدفء .

الماكياج : أو الزيف الذي يكشف الزيف ...

الماكياج قد يكون له دور تزيينى ، كما قد يكون له دور تعبيرى أيضاً . والمسرح الإحتفالى لا يزين . لأنه لا يسعى للتمويه على الجمهور ، ولكنه ـ بالعكس ـ يكشف لهذا الجمهور عن كل مظاهر الزيف ، سواء كانت فى ذاته أو فيما حوله من المظاهر والمفاهيم المختلفة . لهذا فإن استخدام الماكياج ـ فى بعده التزيينى ـ كان لا بد أن يظهر جانبى الصورة . ما قبل الماكياج وما بعده . وحتى يكون كشفاً وليس إخفاء لحقيقة ـ فقد وجب التركيز ـ ليس على الزينة ـ ولكن على فعل التزين .

أما الماكياج ـ فى جانبه التعبيرى ـ فشىء ضرورى أيضاً .

ولكن شرط ألا يكون بديلاً عن الماكياج الداخلى. فالمطلوب هو أن يساهم فى التعبير، وذلك عوض أن يعفى الممثل من التعبير. فالماكياج ـ مثله مثل القناع ـ هو هيئة ثابتة باستمرار ـ فى حين أن الإنسان هو حالات وانفعالات متعاقبة ومتضاربة. حالات ينسخ بعضها البعض، ويمتزج بعضها بشىء من ألوان البعض الآخر. الشىء الذى يجعل الوجه المصبوغ بصبغة واحدة لا يواكب اصباغ القلب. وهى اصباغ تحددها العلاقة بالخارج كظرف ومواقف وعلاقات إنسانية.

لهذا، كان لا بد أن نقول بأن الماكياج الداخلى هو الأول، أى أن تلوين الإحساس ـ داخلياً ـ يسبق تلوين الوجه. وعندما يكتسب هذا الداخل ألواناً معينة، ويتشبع بها، فإن هذه الألوان لا بد أن تنعكس ـ ليس على الوجه فقط، ولكن على كل الجوارح.

لهذا امكن القول: بأن الإحتفالية تأخذ اللونين معاً. الداخلى والخارجى من الماكياج، مع إعطاء كل الإهتمام للأول.

ـ تستخدم الأول لتدل على الصدق. أى على التوافق بين الإحساس والتعبير.

ـ وتستخدم الثانى لتدل على الزيف وعلى أن الاصباغ اصباغ فقط...

الإكسسوار: من الثبات الى التحول....

هل نحتاج أن نؤكد من جديد بأن الممثل فى المسرح هو كل

المسرح؟ فهو هذا الشخص الذى رمينا به داخل عالم آخر. ومن هنا كان عليه، ليس أن يعيش داخل محيط ما، ولكن أن يجد أولاً هذا المحيط. أى أن يركب داره، ويخيط ملابسه، ويصنع أدواتـه وكل أشيائه.

الممثل فى المسرح مثل «حى بن يقظان» فى جزيرته، كلاهما مطالب بأن يخلق عالماً، أن يوجد لغة، وأن يبنـى علاقـات، وأن يرتجل أدواتـه من لا شىء. وبهـذا، فلا حاجـة أن نسقـط أدواتنـا المعتادة على المسرح لنجعل الممثل يتحرك فى جو طبيعى، واقفـاً أمام أشياء جاهزة. الشىء الذى يجعل هذه الأدوات تستخدمه عوض أن يستخدمها، وتسيره قبل أن يسيرها.

نريد للممثل الإحتفالى أن يكون كالراوى الشعبى، كل عوالمه الغريبة والعجيبة مختصـرة فى أدوات قليلـة، لعـل أبرزهـا وأهمهـا عصاه، هذه العصا السحرية التى يمكن أن تغير هيئتهـا ووظيفتهـا، لتصبح شيئاً آخر أو أشياء يفرضها الحدث، فهى تملك فى يد الراوى أن تصبح فرساً أو علماً. كما قد تكون سيفاً أو رمحاً أو ناياً أو رجلاً أو امرأة.

فالشىء الأساسى فى المسرح الإحتفالى ليس هو الإكسسـوار فى ذاته، لأن حقيقة الشىء وظيفته، وبهذا كان لا بد من الإعتماد على الإكسسوار الخام، أى على الشىء الذى يمكن أن يعطـى كل شىء. ويتحول إلى ما يريده الممثل ويقتضيه المـوقف من أشياء. وتبقى أن حقيقة الأشياء النهائية متوقفة على شيئين: قدرة الممثل على

الإقناع، وقابلية الجمهور ـ بما يملكه من خيال ـ على الإقتناع الواعى.

المراجع:

(1) (ابن الرومى بين تفجير الذات وتفجير العالم).
المدخل/ البيان لمسرحية (ابن الرومى فى مدن الصفيح) عبد الكريم برشيد (لم ينته بعد).
(2) (دراسات فى الفلسفة الوجودية)، د. عبد الرحمن بدوى، ص 20 ـ دار الثقافة ـ بيروت.
(3) (سالف لونجه) منشورات الثقافة الجديدة.
(4) (أندريه بريتون والمعطيات الأساسية للحركة السريالية).
(5) المضى والعدم، ص 56 - 58 .
(6) مجلة الأقلام العراقية (العدد الخاص بالمسرح العربى).

البيانُ الرَّابع

الاحتفاليّة..
كذاتٍ وكينونة

المحور الأول:

من النظري الى الحيوي:

الاستهلال:

مرة أخرى نعاود الظهور - ليس عشقاً للظهور - ولكن لأن الاحتفالية ذات تحيا وتعيش. ولأنها كذلك، فهى تنمو باستمرار لتزداد طولاً وعرضاً وعمقاً. ويأتى هذا البيان - بعد كل تلك البيانات - ليرصد عملية النمو هذه، وليرسم بالكلمات خطها البيانى الصاعد إلى الأعلى والضارب بعيداً بعيدا فى العمق..

يأتى البيان فى مارس من كل عام، ليكون احتفالاً يتجدد مع دورة الحياة والطبيعة. إنه بعث بعد موت أو شبه موت. فهو لا يغيب إلا ليحضر، ولا يبتعد إلا ليقترب، ولا ينتهى إلا ليبتدىء. وهو فى بداياته الجديدة هذه يكتسب أبعاداً وآفاقاً جديدة إضافية. فالاحتفالية لا تغيب لأنها نحن - مبدعين وإبداعات وسلوكاً يومياً - أما عن هذه البيانات. فماذا يمكن أن نقول عنها؟

- انها - في جوهرها - أوراق اعتمادنا إلى الناس والتاريخ...

شيء مؤكد ان الاحتفالية غير المسرح الاحتفالى، وذلك لأنها أعم وأشمل منه . فى الأصل والكل . أما المسرح الاحتفالى فهو الفرع والتجلى . انه فعالية فكرية وفنية تستند لى التصور الاحتفالى، هذا التصور الذى نحاول أن نشكله داخل منظومة فكرية مترابطة ليكون بذلك فلسفة . . فلسفة ملتحمة بالإبداع والسلوك معاً حتى تصبح فناً وأخلاقاً فى نفس الآن . ان الاحتفالية - كصفة - يمكن أن تلحق الابداع والأشخاص معاً - مبدعين كانوا أو غير مبدعين - فنقول عن مسرحية أو قصيدة أو لوحة بأنها احتفالية، كما نقول عن الشخص بأنه احتفالى تماماً كما هو الشأن بالنسبة للرومانسية والوجودية والصوفية، حيث يوجد الابداع الرومانسى والشخص الرومانسى كذلك، أو الشخص الوجودى أو الصوفى. فالاحتفالية - كفلسفة - لا نكتبها على الورق فقط، وإنما نعيشها سلوكاً يومياً ومبادىء وقناعات ومواقف لها التحام بالمعيش والمتخيل فى نفس الوقت . .

فى غمرة الردود - الشفوية أو المكتوبة - على البيانات الاحتفالية، تجدنا مضطرين لأن نقول كلمتين :

- اننا ضد أن يكون الموقف من هذه البيانات مجرد تفسير ساذج، يأخذ البيانات على أساس أنها مسلمات - نقف عندها ولا نتعداها - فلا شيء نهائى أو حقيقى كلياً، فالأساس ليس هو الكلمات فى ذاتها ، ولكن فى الماورائيات التى تخفيها هذه الكلمات.

- كما لا يعقل أن يكون الموقف منها - البيانات - مجرد تبرير

فقط، تبرير يمرر إبداعات معينة أو سلوكاً خاصاً، الشيء الذى يجعل روح البيانات غائباً وقشورها شيئاً حاضراً . .

- ان البيانات فى جوهرها اجتهاد، ولأنها كذلك فهى ضد التقليد والكسل والاتباع . فلا مجال إذن (للإبداع) فى أن يصبح مجرد تطبيقات مدرسة ساذجة، تطبيقات تقرأ البيانات حرفياً فتقف عند النقطة والفاصلة من غير أن تسجل حضور المبدع فى إبداعه .

ان البيانات ليست هى المسرح الاحتفالى، وإنما هى خرائطه، وهى خرائط لاتتضمن إلا ما هو عام ومشترك، أما ما هو خاص فلا وجود له إلا فى الابداع . فالبيانات لا يمكن أن تكون بديلاً عن النص والاخراج والحفل والسلوك والاضاءة واللباس والمكان والاجتهاد . لهذا يكون من العبث أن نبحث عن المسرح خارج المسرح، وأن نفتش عن الاحتفال خارج الاحتفال . .

احتفال الذات داخل أو خارج المركز:

شيء مؤكد أن الثقافة العربية - ومن ضمنها المسرح - هى ثقافة بلا مركز، إنها حقاً تتحرك وتنمو ولكن . . إنطلاقاً من أية نقطة؟ وبحثاً عن أية نقطة فى الآفاق القريبة أو البعيدة؟ إن الحركة - فى ذاتها ولذاتها - شيء هو العبث بعينه . حقاً ان الكتابات العربية تتراكم والمطابع تدفع، ولكن، كل ذلك من أجل ماذا؟ هل لنؤكد ما هو مؤكد؟ هل لنوجد ما هو موجود؟ هل لنؤكد ما قاله ماركس وهيجل وفرويد وداروين ولا شيء سوى ذلك؟ أكيد ان جل إبداعاتنا ليس

فيها من الابداع شيء، ولو تفضلنا بحرقها فمن المؤكد أننا لن نخسر شيئاً كبيراً.

ان الذات العربية ـ كذات مستقلة لها مركزها داخلها ـ هذا المركز أين هو؟ لقد ضيعناه بلا شك لأنه ما عاد يهمنا شيء سوى أن نكون كالمركز الآخر، أي أن نكتب كما يكتب الغرب، ونعيش كما يعيش، وبهذا نكون بعيدين عن هويتنا. لأننا ـ في حقيقتنا ـ لا نعيش ونحيا، ولكن نقلد العيش والحياة. لا نفكر، ولكننا نلعب لعبة التفكير، وهي لعبة قائمة على الانبهار الصبياني أمام عالم الكبار.

الغرب هو المركز، هو المرجع، هو المقياس هو النموذج، باطل الأباطيل وقبض الريح كل شيء لا يشبه هذا المركز ولا يكرره.

ـ فإذا لم تكن ماركسياً فأنت بالضرورة رجعي..

ـ وإذا لم تكن غربياً ـ لباساً وفكراً ولغة وسلوكاً ـ فأنت متخلف...

ـ إذا لم تكن احتفالاتك المسرحية تشابه ـ لحد التطابق ـ المسرح الغربي فما هي من المسرح في شيء...

ـ وإذا لم يكن لديك رصيد من الأسماء اللاتينية فما أنت بمثقف ولا من أهل الثقافة. أننا لا نعرف ذاتنا إلا من خلال الآخر. فنحن، ما يراه هذا الغرب. نعيش على الأحكام التي تأتي من الخارج. نقبلها لأنها مسلمات. لا نناقشها بل نحفظها ونرددها في كل مناسبة. ماذا يمكن أن نقول عن هذه الذات التي تتحرك من

خارجها سوى أنها ذات آلية؟ ذات تحركها الأزرار فتتحرك . كل كلامها مسجل ومبرمج . لا شيء فيها حى وآنى وحقيقى وتلقائى وذاتى . ان المسرح العربى لم يكن له وجود، هكذا زعموا فى المركز، وهكذا رددنا بعدهم . مسرحنا هو ما قبل المسرح ، وفلسفتنا هى ما قبل الفلسفة ، ومنطقنا هو ما قبل المنطق . وذلك لأنه ، حتى تكون تلك التظاهرات الشعبية مسرحاً حقاً ، فلا بد أن تكون هى المسرح الغربى . ولكن أهذا ممكن؟ أيعقل أن نقول بأنه لا يمكن أن يكون محمد محمداً إلا إذا كان علياً؟ وأنه ـ قياساً على ذلك ـ لا يمكن للمسرح العربى أن يكون عربياً إلا إذا كان غربياً؟ أى تخريف هو هذا؟ ان المسرح العربى ذات مستقلة . انه معطى أنطلوجى لا يمكن أن يشبه إلا ذاته . وبهذا فلا يصح أن نخلط بين شيئين ، إن هذا المسرح ـ كذات وكينونة ـ لم نستورده من الغرب، وأن ما أخذناه عن أوربا هو مجموعة من التقنيات المختلفة . أخذنا المسرح/ البناية والستارة والديكور وغير ذلك من الملحقات . أما المسرح/ الإحتفال فقد كان دائماً موجوداً بوجود الإنسان داخل هذا الفضاء .

ان الإنسان العربى الذى يلبس اللباس الغربى ليس غربياً بالضرورة، وذلك لأن وراء اللباس ذاتاً لها ارتباط بهذه الأرض، نفس الشيء بالنسبة للمسرح . لأن الأساس هو الاحتفال الشعبى، هذا الاحتفال الذى نعيد اليوم هيكلته من جديد، وذلك حتى يكون قادراً على التأريخ للوجدان الشعبى .

ان التحلل من المركز/ الآخر ـ المهيمن والمستلب ـ يعيد للثقافة العربية وجودها وحقيقتها . وبذلك تجدنا مضطرين لأن نعيد

ترتيب الأوراق من جديد. فكل المفاهيم الشائعة تحتاج إلى رؤية جديدة وإلى قراءة مغايرة. فالخروج من دائرة الانبهار هو ما يمكن أن يحرر هذه الرؤية وتلك القراءة. فلا شيء مقدس أو مدنس - فى ذاته - ولا شيء حقيقى كل الحقيقة. ويبقى أن المرجع الأساس فى العملية النقدية هو المركز/ الداخل، هذا المركز له أبعاد ثلاثة. هنا والآن والـ «نحن». وبهذا، فليس ضرورياً أن تجد فى الاحتفالية نفس المفاهيم الشائعة؛ أى كل تلك القوالب اللفظية الممتلئة فراغاً، والتى لها نفس مفعول الوباء فى انتشاره وانتقاله من شخص إلى آخر. ان الاحتفالية انتصار للحياة، وذلك ضد كل ما هو وباء وتكرار وزيف وصدى وموت.

نحن/ هنا/و/ الآن وصناعة الآتي:

أكيد ان الاحتفالية ليست فرقة مسرحية ولا يمكن أن تكون كذلك. لأن الفرقة فى حقيقتها وحدة صغيرة للإنتاج المسرحى، ويبقى ان الاحتفالية هى المنسق بين هذه الوحدات. فهى موجودة فيها وبها ومن خلالها. ومن هنا كان لا بد أن تكون مفتوحة عليها باستمرار، وذلك باعتبار أنها ورشات للفعل الحيوى..

نؤمن بأن المسرح العربى الحق له وجود فى المستقبل، وأن هذا المستقبل المشروع تشكله عوامل ثلاثة: (نحن) (هنا) و (الآن) كما نؤمن أيضاً، بأنه لا يمكن التعامل مع التاريخ إلا بنظرة استباقية، أى أن نبنى (غداً) قبل أن يأتى - أو لا يأتى - هذا الـ (غدا). نشكل المسرح المستقبلى؛ عوض أن ننتظر حتى يتشكل فى غيابنا - اعتماداً

على الصدفة والمجهول واللامتوقع ـ دورنا هو أن نشارك فى صناعة المستقبل ـ فناً وفكراً وتاريخاً ـ وذلك إلى جانب كل القوى الحية فى البلاد التى تصنع (غدا) .

وإن هندسة المستقبل تمر أساساً عبر احداث انقلاب فى العلاقات والمؤسسات والذهنيات وتفكيك الحاضر، من خلال بنياته وهياكله الموروثة من عصور الانحطاط، شىء أساسى لإعادة تركيبها بشكل مغاير. فلا شىء يضمن حضور الحاضر فى الحاضر، والمستقبل فى المستقبل إلا الحركة . ولن تكون هناك حركة إلا فى غياب الثبات والسكون . وإن كل حركة تاريخية لا يمكن أن تخرج عن أهداف ثلاثة :

- إنسانية الإنسان
- وحيوية الحياة
- ومدنية المدينة

أى غياب الوحش فى الإنسان ، وغياب الآلى فى الحيوى ، وغياب الغاب فى المدينة . وهذا ما لا يمكن أن يتوفر إلا بإيجاد مجتمع احتفالى يقوم على اقصاء كل قوى الموت،والتراجع إلى الخلف . .

الاحتفالية . من السحر الى الحفل :

إن المسرح الاحتفالي ـ كنظرية أو جماعة أو مؤسسة ـ لا يمكن أن ينغلق على المسرحيين وحدهم وذلك لأن المسرح فى حقيقته ليس

جنساً من الفنون، كما أنه ليس علماً وإنما هو كل العلوم وكل الفكر الإنسانى فى عموميته وشموليته. ومن هنا فلا مجال لصناعة المسرح بدون الانفتاح على كل الفنون والعلوم والثقافات.. لأجل هذا، كان المسرح الاحتفالى مفتوحاً على التشكيليين والشعراء والزجالين والفلاسفة والباحثين فى علم النفس والاجتماع واللغة.. ان المسرح فن يشمل كل الفنون، وعلم يتمثل كل العلوم. وصناعة تستوعب كل الصناعات الأخرى.

ولما كان المسرح هو الحياة، فى صورتها المركزة والمكثفة والحقيقية فقد كان من الصعب حصر المسرح فى المسرحيين، خصوصاً أن الفن ليس هو المبدع وإنما هو الآخر كذلك، الآخر المتذوق والمتلقى والمشارك. إن المسرح لقاء قبل كل شىء، وكل لقاء هو حوار بالضرورة. ومن هنا كانت الاحتفالية - نظرية ومؤسسة - ملكاً لكل الذين يلتقون ويتحاورون داخل فضاء واحد وحول قضية واحدة. ان (المتفرج) فى مفهومه الكلاسيكى لا وجود له فى المسرح الاحتفالى. لهذا كان من العبث اقصاء المشارك ونفيه عن شىء يهمه ويعنيه. ولما كان هذا المشارك معاصراً لنا على مستوى الواقع اليومى، فقد كان لا بد أيضاً أن يعاصرنا على مستوى الفعل المسرحى، أى أن يعيش عملية الابداع، ابتداء من النص - أو ما قبله - إلى أن يتشكل الكلام فى حفل جماعى يجد كل الحاضرين أنفسهم فيه. ان حضور التداريب المسرحية شىء ضرورى، لأن المسرح ليس مرادفاً للسحر، وإنما هو الحفل، وإذا كان السحر يتطلب الخفاء فإن الحفل يقتضى الوضوح والتجلى.

التراث أو الماضي الذي لا يمضي:

إذا قلت الاحتفال قلت التراث، وإذا قلت التراث فإن ذلك لا يقتضيك الرجوع إلى الخلف لماذا؟ لأن التراث فى حقيقته حضور واستمرار، إلى ما بعد الآن. انه شاهد على فعل التغير، شاهد على أنه لا شيء ساكن ولا شيء ثابت. فلا وجود إلا لهذا التحول المستمر والمتلاحق. الحديث عن التراث يفرض تحديد مفهومه أولاً. ولكن، انطلاقاً مماذا؟ انطلاقاً من الـ (هنا) و (الآن) طبعاً. أى من هذا الزمان وهذا المكان لهذا كان لا بد أن نقول مع هشام جعيط (تساءلت ووجدت أن مفهوم التراث عند العرب لا يعنى بالمعنى الأوربى. فى الحقيقة يتجاوزه كثيراً ويتجاوز المفهوم المتحفي، الصيانة.. ويكون له عندئذ بعد جدلي، جدلية الماضى والحاضر، فهو مفهوم حضاري فلسفي). ما يهمنا من التراث إذن هو هذا الصراع الدرامي الذى يتكشف عنه، وهو صراع مع الذات التى تحمل نقيضها بداخلها. صراع بين قوى الدفع والجذب، بين الأقدام والاحجام، بين الايجاب والسلب. ان الماضى لا يمضى، والحاضر لم يحضر بعد - إلا شكلياً - الشيء الذى يعمق خوفنا وقلقنا على المستقبل أكثر. هذه العلاقة الجدلية - سواء مع الذات أو التراث أو الواقع اليومى - وهى ما نلح عليه، ممارسة وإبداعاً وتنظيراً، وهى علاقة تقوم على أساسين اثنين: القطيعة والاستمرار، أى أن نوجد الماضى لنعدمه، ونثبته لننفيه، ونستحضر القيم الماضوية لنغايرها ولا نكررها..

من العقل النظري الى العقل الحيوي:

إن الاحتفالية لا يمكن أن نمارسها كفعل مسرحي فقط، وذلك لأن المسرح هو الحياة ـ كما رأينا ـ ولا نملك إلا أن نعيش المسرح كما نحيا الحياة، أى أن نعيش الحقيقة والوهم والتصور والتفكير، على الخشبة وأمامها وخارجها. ومن هنا، كانت الاحتفالية محاولة لتكثيف الفعل الحياتى وتركيزه وجعله يسير نحو الآتـى ونحـو ما هو حقيقى وجميل ومتحرر وإنساني ومدينى. ان الشىء الأساس ليس هو المادة ـ كشىء جامد أخرس ـ وليس الروح ـ كشىء مجرد ـ وإنما هو الحيوية. أى هذه الطاقة الكامنة فينا، والتى تمكننا من أن نبنـى ونهـدم ونفـرح ونغضـب ونغيّر ونتصـور ونبـدع. هذه الحيوية لا تعادى شيئاً أكثر من التكرار. لماذا؟ لأنه يفيد الآلية. والاحتفال يعنى الانطلاق، كما يعنى الجدة والادهاش واستمرار فعل الاكتشاف والخلق والابتكار. انه يعادى المتوقع والعادى والبديهى. هذه الحيوية هى التى تجعل الفعل الواحد لا يعطى فى لحظتين مختلفتين رد فعل واحداً. فلا أحد يعيش نفس الاحساس مرتين، ولا أحد يحيا نفس الاحساس مرتين، ولا أحد يعيش الحفل مرتين. لأن الحفل هو الزمن، والزمن يمضى ويبقى كذلك، يمضى كفعل حيوى، ويبقى كتصور ذهنى يسمى الذكرى. فى الأول يتم داخل حيز من المكان، وفى الثانية يتم داخل الذاكرة. فالأساس إذن هو هذا التدفق المستمر، تدفق الحالات والتخيلات والأفكار والمواقف. من هنا جاء تركيزها على العقل الحيوى، وذلك فى مقابل العقل النظرى؛ أى العقل الذى يلامس الأشياء، فيحس بردها وحرها فيعرف حجمها

ووزنها وثقلها وطعمها، وليس العقل الذى يجرد الأشياء ويقتلها من أجل أن يدركها . .

(سيزيف) الجديد يكتشف العيد :

كل شىء يبدأ من الفعل، وأول فعل يمكن أن يمارسه الإنسان هو أن يرفض . فالواقع أصغر من المتصور، والمحسوس أضيق من المتخيل، والحاضر متخلف عن المستقبل، واليومى ليس أجمل من الحلم . لذلك كان لا بد من رفض الواقع المعطى، وذلك من خلال اكتشاف أو إعادة اكتشاف الاحتفال . ان من طبيعة العيد أن يحطم ميكانيكية الأيام فى تواترها وتتابعها ورتابتها وتكرار بعضها البعض . فهو يعطيها الجدة ويمنحها فاعلية الادهاش . فمأساة (سيزيف) لا تكمن فى عبثية التكرار، تكرار نفس الفعل الواحد إلى الأبد، ولكنها تكمن فى عجزه عن اكتشاف العيد، الشىء الذى حرمه من تجاوز العادى إلى المدهش والعتيق إلى الجديد. ففى غياب العيد تتحول كل الأيام إلى يوم واحد، ويتحول الكائن الحى إلى مجرد لولب صغير داخل ماكينة الوجود والمجتمع . .

والطفولة، ماذا يمكن أن تمثل؟ انها زمن التساؤل المستمر والمتجدد؛ زمن الاندهاش وما بعده. انها مبدأ العلم والفن معاً. ويبقى أن الاحتفال هو الطفولة العائدة . هو الزمن (الضائع) الذى يعود جديداً . وان التشبث بهذا الاحتفال هو فى حقيقته تشبث بجوهر الحياة . أى بالفعل الحيوى . وان الابداع يتم عادة فى الزمن المستعاد، فى اللحظة التى لا تشيخ، فى الآونة التى لا يدركها

المرض والعجز والشيخوخة، والتى تطل دائماً على الحلم والجنون والهذيان. الابداع تحرر من جاذبية اليومى والعادى،والمعروف والمتوقع. وبذلك تكون الكتابة ـ بالخط واللون والجسد، تعييداً يومياً يحتفظ للحياة بجدتها ورونقها وتلقائيتها وحيويتها . .

عن المسرح كمجتمع داخل مجتمع:

من يمكن أن ينكر، أننا داخل هذا المجتمع الواحد نعيش مجتمعين اثنين؟

المجتمع الأول معطى، جاءنا أو جئناه من غير أن نختاره كما هو الآن ـ فى معناه ومبناه ـ الصدفة وحدها ربطت بيننا وبينه. فكان لا بد أن يصبح لنا قوقعة وسجناً ومنفى.

أما المجتمع الثانى فهو المسرح، فضاء آخر وزمن آخر وأخلاقيات أخرى وإحساسات جديدة، مجتمع أوجدته الضرورة لتأمل المجتمع الأول وتفسيره وتغييره.

المسرح هو هذا العالم الذى نصنعه/ نحن/ الآن هنا/ عالم جديد مغاير، يحمل أنفاسنا وأحلامنا وبصماتنا. إنه العالم متحرراً من الجبرية والصدفة والفوضى والميتافيزيقيا.من يمكن أن ينكر، أنه لا هندسة بدون رسم ولا تصاميم؟

فى المسرح نرسم العالم ـ حاضراً ومستقبلاً ـ نصممه . . لا كما هو معطى، ولكن كما يمكن أو ينبغى أن يكون. ان الابداع الفنى لا يلغى الواقع، لأنه أبداً ليس بديلاً له. ولكنه رسم تقريبى

(ماكيت) للزمن الآتي وللفعل المستقبلي وللمجتمع القادم . .

داخل المسرح ننفصل عنا، نصبح ذاتين فى ذات واحدة. ذات ترى وأخرى تُرى يصبح الزمن الواحد زمنين، زمن للفعل وآخر لمراقبة هذا الفعل وإعادة خلقه. فى المسرح نقدر أن نجعل الماضى حاضراً حتى نعرف وندرك لماذا كان هذا الآن كما هو عليه الآن؟ فى المسرح نقدر أن نفكك الأحداث حتى نعود بها إلى أصولها الأولى، الشيء الذى يعرفنا ـ ليس بالأحداث فقط ـ ولكن بفلسفة ما يحدث. ولماذا يحدث وكيف يحدث. فى المسرح نقدر أن نستوعب كل تاريخ الإنسان داخل زمن معين. ونقدر أن نرحل عبر العالم وذلك داخل حيز مكانى محدود.

فى المسرح تملك أن تمسك بيديك كل الخرائط، خرائط الحس الإنساني وخرائط الفعل والعلاقات والمؤسسات والطبقات والآلام والأحلام.

هذا هو المسرح الذى نسعى إليه، انه مسرح صعب ولا شك، ولكنه أبداً ليس مستحيل الوجود. وذلك هو الأهم.

المسرح ليس وهماً، وإنما هو الحقيقى والجوهرى. انه الواقع فى صورته المركبة والمكثفة. فى الاحتفالية ينزل المسرح من السماء ليستقر فى الأرض، يقترب من الناس ومن همومهم ليصبح تظاهرة اجتماعية لها مساس وتماس باليومى والمعيش. المسرح فى المنظور الاحتفالى يتحرر من المسرح، يهرب من الخشبة الضيقة ليصبح احتفالاً يقام حيث يلتقى الناس بالناس. إنه ليس المتفرَّج

عليه . وإنما هو ما نعيشه ، أى ذلك الفعل الذى يعى ذاته ، الشىء الذى يجعله أكثر صدقاً وشفافية من الفعل الذى تتحكم فيه العادة ، فيكون تكراراً لنفسه ولغيره من الأفعال الأخرى ، وليس فعلاً جديداً مغايراً . لأجل هذا كان لا بد أن نقول بأن المسرح ليس له وجود خارج هذا المكان وذاك المكان وكل مكان . ان التمسرح ـ وليس المسرح ـ له ارتباط بالإنسان قبل المكان ، وبالفعل قبل الشىء وبالآن قبل ما كان . .

عن الفلسفة والسياسة والسلطة :

ان الفلسفة ليست ذاك الشىء الموجود فى الكتب ، وإنما هى حياتنا ، كفعل يومى يقوم على اختيارات وتصورات وقناعات خاصة . ومن هنا كانت بياناتنا موجهة لكل الذين يعشقون العيش مع الكرامة والحقيقة والعدالة والحوار والتقدم والتغيير وان السياسية ليست بطاقة العضوية ، وإنما هى شهادة الميلاد وشهادة الحياة . نقصد بالشهادة الوجود الحى وليس الورقة . من يمكن أن ينكر أن الكائن الحى ـ داخل المدينة وداخل الدولة ـ يتنفس السياسة كما يتنفس الهواء؟ ان وجود سلطة عليا خارج الذات ـ ذات الفرد وذات الجماعة ـ يجعل القلق على هذه الذات شيئاً حتمياً ، من هنا كان بحثنا عن سلطة تحقق ذاتها فى الخلق والعطاء وليس فى القمع والنفي . فى الحوار وليس فى مناجاة الذات . فى تبعيتها للحيوى وليس أسبقيتها له . فى الاهتمام بالأرض قبل السماء،وبالقاعدة قبل القمة،وبالكل قبل الجزء .

من يمكن أن ينكر أن السلطة سلطتان، واحدة للإيجاب وأخرى للسلب؟

الأولى للتأكيد والتغيير والاشتراك، والثانية للنفى والثبات والاحتكار: احتكار السلطة وأدواتها واحتكار الخيرات والعيش والفرح.

أحداهما تمثل الجزء متمثلاً فى الطبقة أو الحزب أو الطائفة الدينية أو العسكر أما الأخرى فتمثل الكل، أى المجتمع فى جزئياته وكلياته.

السلطة الأولى تحقق وجودها من خلال البناء، بناء المجتمع - فرداً وجماعة - أما الثانية فتحقق هذا الوجود من خلال الهدم، هدم الإنسان - جسماً وروحاً وفكراً - وتحويله إلى مجرد رقم أو آلة لها رد فعل معروف ومدروس وملقن. ويتم هذا الهدم من خلال أدوات جهنمية هى التشريد والتجويع والاعتقال والنفي والترهيب.

السلطة الأولى مشروع، بعيد حقاً، ولكنه غير مستحيل. أما الثانية فهى واقع قائم. هذه إذن هى مبادئنا، وإن كل قوة تعمل لتحقيقها فنحن ضمنا معها وفى صفها. لسنا طرفاً سياسياً. ولكننا مع كل القوى التى تسعى إلى التغيير والحوار والتقدم والعدالة وكرامة الإنسان.

التمثيل وكيمياء الحالات والمواقف:

من يمكن أن ينكر بأننا كلنا نمثل، وأن التمثيل غريزة؟

الممثل/ الممثل هو الذى يعى حقيقة ذاته،وحقيقة وظيفته وطبيعة العلاقة التى تربطه بالناس من حوله.

كلنا نمثل، ولكن بغير وعي بذلك. فالمجتمع مسرح واسع، والوظائف أدوار مختلفة. التحمنا بأدوارنا معتقدين أننا هى وهى ونحن، والحقيقة أنها شيء غريب عنا، شيء نضيفه إلينا من غير أن يضيف إلينا شيئاً، لأن الاضافة تمس الكل قبل الجزء، أى الحياة/ المسرحية فى كلياتها العامة.

التمثيل نوعان، الأول داخل الخشبة ـ كفضاء محدود الأبعاد ـ والثاني داخل العالم. البعض منا يركب التمثيل ليقترب من الحقيقة. والبعض الآخر يلتجىء إليه ليبتعد عنها. فالتمثيل الحق هو الذى نعرفه. وندرك أنه يحيلنا على الحقيقة، وإن كان فى ظاهره يبدو ابتعاداً عنها.

الفرد داخل المجتمع متموضع بالضرورة، لأنه موجود داخل وضع معين، وهوبهذا ليس حراً. لأنه خاضع للقوالب الإجتماعية المختلفة. من هنا، فإن وجوده يلحق دوره ولا يسبقه، لأن الأدوار معلبات جاهزة، قوالب جاهزة نفرغ فيها الحياة، لتموت بداخلها الحياة.

إن التمثيل يقوم على استعراض الذات، وبذلك يكون الممثل نفسه، لأنه عوض أن يعرض ذاته الحقيقية فهو يعرض ذاتاً مغايرة يرضى عنها المجتمع.

بهذا يكون التمثيل الحق هو الا نمثل، أى أن نعزل ـ فى

داخلنا ـ بين ما هو (نحن) عما ليس (نحن)، أى أن نوجد فى ذاتنا الواحدة الموحدة ذاتين، الأولى ترى الثانية، تراها فى ما كائن وفى ما هو ممكن، الشىء الذى يجعلها تتحرر من الزيف والاصباغ والأقنعة واللباس والمفاهيم الشائعة.

كلنا نحتفل ـ تعبيراً عن حس أو قضية ـ ولكن الممثل يحتفل بشكل أحسن وأعمق. إن إحساسه بما حوله لا يمكن أن يعفينا عن الإحساس. ولا فعله فوق الخشبة يمكن أن يعفينا من الفعل وراء الخشبة. الممثل المحترف ماذا يحترف؟ العيش أم التعبير عنه؟ وهل ينفصل أحدهما عن الآخر؟ إن الممثل لا يفعل شيئاً سوى أن يعيش حياته بصدق ليعبر عنها فى ذات الوقت بشكل أعمق وأنقى وأصفى..

إن الممثل فى المسرح/ البناية هو كل شيء، وذلك لأنه ـ خارج ما نراه ونسمعه ـ لا وجود لشىء أبداً. فالمؤلف غائب. والمخرج كذلك. ولا يبقى فى الأخير سوى ذلك الحوار الساخن والحى بين كل الذين يحيون الحفل.

إن الممثل ساعة الإحتفال هو الثلاثة فى واحد. المؤلف والمخرج والممثل. إنه لا يكرر غيره، سارقاً منه هويته وزمنه وحالاته وقضاياه. زمن الحفل ليس تكراراً لزمن آخر مضى وإنما هو زمن مغاير. من هنا، كان من حقنا أن نتساءل:

ـ من يجعل الكتابة فى الماضي فعلاً حاضراً فى الآن، متجدداً ومتغيراً ومستمراً ومتواصلاً غير الممثل؟

ـ من يمتلك أسرار كيمياء الحالات والمواقف غير هذا الذى ندعوه الممثل؟

ـ من يمزج العناصر ويخلطها ليعطينا شيئاً جديداً ـ نعرفه ولا نعرفه ـ؟

ـ من يخلط الآن بما كان ليعطينا زمناً مركباً؟

ـ من يؤلف بين حالاته وحالات المؤلف والمخرج ليعطينا حالات متداخلة ومعقدة؟

ـ من يصب المحسوس فى المتخيل والماضى فى الآن والـ (هناك) فى الـ (هنا) ويختصر كل البشرية فى شخصه؟

الإحتفالية تؤكد دائماً على هذا الممثل الذى يحيى حفلاً، وليس ذلك الذى يكرر طقساً. نريد ممثلاً يتحكم فى المكتوب عوض أن يتحكم فيه المكتوب. لا يحيا الحالات والمواقف الخام وإنما يصنعها داخله لتصبح ملكاً له، عليها بصماته وطابعه واجتهاده.

إن الممثل الدمية يقتل المسرح، لأنه يقتل فى الحفل المسرحى حيويته وتلقائيته ويحيله إلى مجرد عرض بارد للكراكيز. فالممثل لا يمكن أن يحقق ذاته إلا فى اتصاله وانفصاله ـ فى ذات الوقت ـ عن المؤلف والمخرج، وأن تكون له ذاكرتان، الأولى للماضى والثانية للمستقبل، أى أن يجمع بين المحفوظ الثابت والمتخيل المتحرك. فالممثل له حقيقة أساسية واحدة، ولكن له تجليات متعددة، وهذه التجليات قد تعطيه فى بعض الحالات مظاهر

طفيلية تبعده عن حقيقته وعن دوره الإنساني والمجتمعي، وبذلك فقد يكون جسداً أو صناعة أو قرباناً.

حديث عن الممثل/ الجسد:

فالممثل حقاً جسد، ولكن ماذا وراء الجسد؟ إن التركيز على معمارية الجسد ـ فى حالتى السكون والحركة ـ لا يمكن أن يعطى غير الإستعراض. الشيء الذى يختزل فى الممثل كل حقائقه/ الماورائية/ وهى حقائق تجد معادلاتها الموضوعية والمادية فى الجسد، وما يختزنه من طاقات على الترجمة، ترجمة الكامن إلى الظاهر، والخفي إلى الجلي، والغابر إلى الحاضر.

إن عرض الجسد ـ فى ذاته ولذاته ـ هو بلا شك عهارة، خصوصاً عندما يكون هذا العرض بالمقابل فهو فى هذه الحالة لا يتجاوز المحسوس إلى المعنوي ولا يعطي من الممثل غير جانبه المنظور والقريب. كما أنه اكتفاء بالمتعة الفنية ـ فى أدنى مستوياتها ـ.

الممثل مطالب بأن يعطي شخصية، أى أن يتجاوز ذاته فيوجد بداخلها نقيضها أو مضاعفها أو معادلها. إن الشخصية عمل تركيبى، شيء ينتج من تداخل نصين الممثل والدور. إنه العلاقة قبل كل شيء، هذه العلاقة التى تفرز موقفاً معيناً، أي موقف الممثل من دوره، من وجوده الثانى وحقيقته الثانية. وهو بهذا يعيد ولادته من جديد. وإن الحوار الصامت والمهموس بين (أنا) الممثل الأولى و (أنا) الثانية هو ما يعطيه

(أناه) الثالثة . وهى الـ (أنا) التى لم تلدها أُمه ولـم يكتبهـا المؤلف ولا تصورها المخرج . . .

.. وآخر عن الممثل / الحرفي :

قد يكون الممثل مجرد (صنايعى) يعرف أصول مهنتـه جيداً، كما يعرف السوق، وما تتطلبه من ألوان الفرجة، وبذلك يسقط ذاته من العملية المسـرحية . لأن (الإبـداع) يصبـح بضاعـة، أى مجـرد مصنــوع مادى يهــدف لشــىء واحــد هو، أن يوافـق ذوق الجمهور/ الزبون وأن يستجيب للشروط التى يمليها من خلال شباك التذاكر.

إن العطاء ـ وفق الطلب ـ من حيث اللون والشكل والحجم والطعم، يحول الممثل المبدع إلى حرفي يصنع لنفسه دوراً كان له وجود سابق فى ذهن الجمهور، وذلك قبـل أن يكون له وجـود فى نفسه . فهو يوجد الشخصية . كما يصنع الإسكافـي حذاء معينـاً فى مقاس معين وذلك استجابة لذوق معين .

نعرف أن المسرح حقاً حرفة، لها اصولها وشروطها وتقنياتهـا المختلفة، ولكنها قبل ذلك فن . لأن الأساس فى المسرح هو (ماذا تقول) وذلك قبل الحديث عن (كيف نقول) إنه خطاب فى المقـام الأول . وعندما يكون الخطاب ـ أى خطاب ـ فارغاً وبلا معنى، فإن وجوده يصبح أيضاً بلا معنى، إذ يكون مجرد حشو فقط .

حديث عن الممثل/ القربان:

الممثل/ الحرفى هو بالتأكيد ممثل بلا عمق، فهو حقاً يتحرك. ولكن محركه موجود خارج ذاته وليس داخلها، هذا المحرك يتجسد فى الجمهور، فهو وحده الموجود والحقيقي. أما الممثل فلا يفعل سوى أن يمثل بالتفويض والنيابة.

- أما الممثل/ الجسد فهو الشخص الذي يمتلكه التمثيل عوض أن يمتلك هو التمثيل. وذلك لأنه لا يعى جيداً لعبة التمثيل، فهو موجود فى ذاته وفى العلاقة بالآخر ولكنه يحاول أن يبحث عن هذه الذات فى عيون الجمهور وفى إعجابه. وبهذا يكون محركه موجوداً خارجه هو كذلك.

إن الممثل/ الجسد يبحث عن حقيقته فى مرآة مشروخة، وذلك داخل زمن مشروخ. وبذلك كان بعيداً عن جوهر اللحظة وجوهر التاريخ وجوهر الإحتفال.

- أما الممثل/ القربان فهو الممثل الذى يعى دوره وحقيقته ويعرف أنه ليس تمثالاً ولا بضاعة، وإنما هو سليل الشعراء والأنبياء والعرافين، وأنه لذلك لا بد أن يسير فى المقدمة عوض أن يسير فى المؤخرة، وأن يغير اليومى بدل أن يغيره هذا اليومى، وأن يعكس صورة الناس فى ذاته عوض أن يبحث عن صورته فى الناس وفى إعجابهم وتصفيقاتهم. بهذا يمكن أن ننتقل بالتمثيل من المدنس إلى المقدس. لأن الممثل يصبح قرباناً يحترق من أجل قيم يؤمن بها، وبدون هذه القيم تصبح العملية المسرحية لعباً مجانياً.

(التعبير الحر للإنسان فى المجتمع الحر) إنه مبدأ أكثر من شعار، لذلك فقد كان لا بد أن تكون لنا مواقف تستجيب لهذا المبدأ ولغيره من المبادىء الأخرى.

إننا نؤمن بحق المعبر فى التعبير، وحق المبدع فى الإبداع، وحق كل المثقفين - داخل المغرب وخارجه - فى أن يزاولوا حقهم فى الكتابة والخلق بعيداً عن الخوف والقمع والإعتقال.

ولما كان الإبداع رسالة، وكان المبدع - أى مبدع - لا يحيا بالإبداع وحده، فقد كان لا بد أن نتجاوز السياسى إلى الإجتماعى - والتجاوز لا يعني التخلي - وأن نضع هذا المبدع فى إطاره الحقيقي، أى كإنسان له حق العيش والكسب والفرح والكساء والسكن والكرامة، له حق العلاج وحق الرعاية - فى شبيبته وشيخوخته - وحق التكريم - حياً وميتاً - من هنا إذن تنطلق مواقفنا - سياسياً واجتماعياً - أى. من اعتبار أن مخالفة السلطة فى كل اجتهاداتها أو بعضها لا يعنى مخالفة الوطن.

- وإن الغضب من أجل الوطن شىء آخر غير الغضب عليه.

- وإنه ليس من الحكمة أبداً أن نقول كلنا نعم فى الوقت الذى يجب أن نقول لا.

- وإن الذى يعمل من أجل الإنسان والتقدم والتغيير حقه التكريم،وليس التجريم..

ولما كان المسرح العربى - فى حقيقته وجوهره - عبارة عن خطابات فكرية متقاربة وهموماً يومية وإبداعية مشتركة، وتطلعات مستقبلية واحدة، فقد كان لا بد أن نتجاوز ذواتنا باستمرار، وذلك بالتمرد على محدوديتها وانغلاقها وغربتها. وهذا لا يتأتى إلا بتبديد الصمت والغياب معاً، صمت الآخر وغيابه، صمته عما نعمل، وغيابه عما نفعل. وعندما نقول الصمت فإننا لا نقول الوصف المحايد، ولا المتابعات الصحفية الباردة. وإنما نقصد الإضافة والخلق، إن الخلق الذى نريد ويريد التاريخ - مكاناً وزماناً وإنساناً - ليس من نوع ما تسوقه الصدفة كل حين. ليس خلقاً اعتباطياً ولا حدثاً عارضاً. نريد خلقاً يكون التصور الفكري أساسه ولحمته، نريده نتيجة حتمية لحوار صدامى مقلق مع الذات والغير والماضي والآن. وهل يمكن بناء قيم فنية وفكرية - آنية ومستقبلية - إلا على أساس هدم وكسر القيم الماضوية؟

إن الإحتفالية ليست مدرسة - من بين مدارس - ولا اتجاهات من بين اتجاهات أخرى، إنها مختبر مصغر لصناعة التاريخ المستقبلى، ذوقاً وفكراً وابداعاً ومؤسسات وأخلاقاً.

إن التفرج - كفعل سلبى - شيء لا نقبله من المتفرجين التقليديين، فكيف إذن بالذين يعنيهم كما يعنينا حاضر المسرح العربى ومستقبله؟ فإلى كل المسرحيين العرب - مؤلفين ومخرجين وممثلين ومنظرين وباحثين - نوجه دعوتنا من أجل أن يكون لهم إسهامهم فى هذا المشروع القومى، أى مشروع الإحتفالية كمنظومة فكرية يمكن على ضوئها هيكلة كل الإبداع العربى المعاصر.

المحور الثاني:

الأسئلة/ المدخل لفضاء الكتابة:

الكتابة ما معناها؟ ما جدواها؟ الكتابة بأى شىء ولأى شىء؟ تلك هى الأسئلة/ المدخل لتحديد مفهوم الكتابة الإحتفالية . .

الكتابة/ السرد ـ كما عند ميشال فوكو ـ هى دفاع ضد الموت . فشهرزاد تحكى لكى لا تموت . وكل كاتب يكتب فهو يفعل من أجل ألا يموت أيضاً . هذا الفعل/ الكتابة/ الحياة شىء لا ينفصل عن الكاتب/ الفاعل/ الحي . .

فشهرزاد لا تقول جهراً (كان ياما كان) إلا لتقول سراً (أكون أكون) وبين كان ويكون تمتد مسافة، وداخل هذه المسافة تنتصب شهرزاد جسداً وروحاً وسرداً وخيالاً وحيوية وفرحاً وغضباً وخوفاً من الموت . .

الكتابة إذن شهادة حضور، حضور الجسد فى الزمن، وذلك عندما تكون الكتابة فعلاً ممتداً فى الزمن . كما أنها أيضاً، شهادة حضور فى المكان، وذلك عندما تكون الكتابة خطوطاً ورموزاً تحتل حيزاً فى اللوح أو الورق أو الصخر. فالكتابة حضور الكاتب، إنها إضافة فى جسد الفضاء، إضافة فعل، وإضافة كلمة وتصور واسلوب . .

الهروب من الموت ـ داخل فعل الكتابة ـ لا يتحقق إلا بموت الموت، أى بانتفاء النفي، هذا النفي الذي يتجلى فى السكون

والثبات والعقم والعدم والفقر والجهل والعجز. وما الحياة ـ فى جوهرها وحقيقتها ـ غير موت يموت فى كل حين. فبموت السكون تولد الحركة، وبموت العقم تكون الولادة،ويرحل الظلام ويحل الفجر، وفى غياب الفوضى يكون النظام والتناسق.

الحياة تحرر والكتابة كذلك، لأنهما معاً يهربان من الواقعي إلى الحلمي ومن الكائن إلى الممكن. فالكتابة تقف وسط الطريق بين العادى والمدهش، بين المعلوم والمجهول، بين اليقظة والحلم. وهى دائماً تمشى باتجاه ما هو حقيقى وجوهرى، منطلقة من قشور الواقع إلى روحه الكامن من خلف المشاهد يومياً بالعين المدجَّنة..

بعد هذا نتساءل. بأى شىء تكون الكتابة؟ هل بالكلمات أم بما وراءها؟ وماذا وراء الكلمات غير المتكلم؟ وماذا يمكن أن يكون المتكلم سوى أنه جسد؟ جسد له طول وعرض وعمق. وله بعد رابع هو الزمن؟.

إن الكاتب الذى يكتب هو نفس الوقت كتابة، أى أنه تخطيط فى الزمن والمكان، تخطيط يعنى شيئاً ويفيد أشياء ويمكن قراءته بعد ذلك. وبهذا كان الكاتب كتابة تكتب. إنه نص يكتب نصوصاً، وحياة تولد حياة غيرها. إنه كتابة بالحركة واللون والصوت والصمت والرسم. ومن هنا، كانت الكتابة الدرامية هى الأقرب إلى جوهرالحياة، لأن رموزها حية ومتحركة، فهى لا تعبر عن الحياة بالموت ولا عن المتحرك بالساكن ولا عن المحسوس بالمجرد.

فى الإحتفال تعبر الحياة عن ذاتها من خلالنا، وفى الكتابة كذلك. فنحن نكتب ولا نكتب. فهناك دائماً هذه الحياة التى تتحقق فى الأحياء. فهى تتجسد بنا وفينا ومن خلالنا. إنها تعبر - من خلال الحفل - عن الولادة والإستمرار والموت والخصب والنماء والتجدد والتغير والموت.

هل معنى هذا الكلام الغاء المؤلف؟ وبذلك نرده إلى حقيقته الأساسية، أي كمجرد مفردة واحدة داخل كتابات هذه الحياة. وحتى إذا أردنا ذلك، فهل نقدر؟ ان إلغاء الكتابة معناه حضور الموت. ولكنه مع ذلك لا بد أن نحدد سلطة الكتابة وأن نرسم لها حدودها وذلك داخل خريطة الكتابة الكبرى.

عندما نقول (مات محمد) هل يكون هذا القول معادلاً لقولنا (كتب محمد) أى أن فى الحالة الأولى هو الفاعل، ومع ذلك لم يفعل، وأنه فى الحالة الثانية هو الكاتب الذى لم يكتب. إن الكتابة/ السرد شيء لا يمكن رده كما لا يمكن رد الحياة والموت، فأنت الشاهد الذي رأيت وسمعت وعشت، وعليه فأنت لا تملك حق الصمت، لأن الصمت خيانة، خيانة الحياة وتواطؤ مع الموت. إنه من البلادة أن تسأل كاتباً لماذا تكتب. لأن الكاتب لا يملك إلا أن يكتب، لأن الكتابة هويته وحقيقته. ولو جاز أن تسأل الكاتب لجاز أيضاً، أن تسأل الطائر الذي يطير لماذا تطير؟

ولكن الكاتب الدرامى غالباً ما يغيب فى كتاباته. فكيف نفسر

ذلك؟ إنه يتحدث عن الآخرين وينسى نفسه، فهو يرصد حياة الآخرين ويستثنى ذاته، نبحث فى مسرح شكسبير فنجد كل الناس ـ الملوك والصعاليك والعشاق والمهرجين والمتآمرين ـ إلا شكسبير الكاتب. فأين هى (أناه) من بين كل الذوات التى أبدعها أو ابدعتها من خلاله الحياة؟

المؤلف لا يتحدث بصيغة المتكلم، ولكن بصيغة المتكلمين. لذلك وجب أن نسأل: من هم المتكلمون فى المتكلم؟ ومن عسى يكون الكاتبون فى شخص الكاتب؟ هؤلاء المتكلمون/ الكاتبون قد يكونون أهل مدينة أو حرفة، كما قد يمثلون جيلاً أو شعباً أو أُمة أو طبقة. وكلما حضروا وتواجدوا وتكلموا فى المتكلم بشكل مكثف وواسع كان ذلك التعبير حقيقياً وبليغاً وشاملاً، لأنه يتفق مع الكتابة/ الحياة فى شموليتها وكليتها وتعدد ألوانها وأضوائها وأصواتها وقضاياها..

إن الكاتب يوجد فى العالم بالقدر الذى يوجد فيه العالم، وبهذا فلا مجال للحديث عن الذات مقابل الموضوع، لأنهما معاً يشكلان شيئاً واحداً..

الكاتب الدرامى يتحدث عن الآخرين لأنه يعرف أن الوجود هو العلاقة، وأن الكتابة هى الذات فى صيغة الجمع وليس فى صيغة المفرد. فهو يتحرر من فردانيته ـ لأنه العجز بعينه ـ ليصبح ذواتاً تمكنه من العيش أكثر والرؤية بشكل أوضح. إنه يتجاوز صوته الواحد ليصبح أصواتاً. وباختلاف الأصوات وتعددها تتحقق حقيقة

الحياة وجوهرها. إنه يتمرد على عمره الواحد المحاصر بين الموت والميلاد ليكون أعماراً. ينفز على هويته الواحدة ليصبح الكل فى واحد. إذ يصبح أكبر من الزمن الفيزيائى وأكبر من ذاته، الشىء الذى يؤكد ما يلي:

إن الكتابة فعل يكسب الحياة ـ فى الذات والموضوع ـ أبعاداً إضافية، لأنها تفيد الإمتلاء والتجدد والتمدد والتحرر والتواصل.

إن الكتابة فى المنظور الإحتفالى لا تخلو من صوفية، وذلك لأنها نوع من الحلول،وهو حلول الفرد الحى فى الحياة، أى اندغام الجزء فى الكل، بحثاً عن حقيقة وجوهر الجزء/ الكل. هذه الحقيقة لها مفاتيح للتفسير وأخرى للتغيير. الإندماج بالعالم شرط لمعرفته وتغييره، ولكن الإندماج الذى نريد لا يقوم على الرفض الكلى ولا على التعاطف الكلى. لأننا فى الأول لا نرى غير المشوّه أما فى الثانى فنرى كل شىء إلا المشوّه. فالإندماج الإحتفالى ليس كلياً، لأنه من جهة اتصال بالكلى والثابت والجوهرى، ومن جهة أخرى انفصال عن الجزئى والمتغير والعرضى. إنه اتصال واع، قائم على العلاقة النقدية بالذات والناس والأشياء، أى على القبول والرفض، وعلى التأثر بالحياة والتأثير فيها والتغير فيها وتغييرها.

بهذا كانت رؤيتنا مركبة، وكان إحساسنا بالعالم مركباً أيضاً. فلا شىء يمكن أن يثير فينا إحساساً بسيطاً، له بعد واحد ولون واحد. فلا شىء بداخلنا إلا التفاؤل المتشائم ولا شىء يربطنا بالعالم إلا العشق الكاره والرضى الغاضب والقبول الرافض والإطمئنان القلق.

هذه المدركات ليس لها بعد واحد بالتأكيد، وهى تحتمل أكثر من صفة واحدة والتناقض هو ما يميز بنياتها الداخلية. إنها بالتأكيد كينونة وسيرورة، وثابت ومتغير، قديم وطارىء، أصيل ودخيل، عرضى وجوهرى. ومن هنا كانت رؤيتنا مركبة أيضاً، تعاين الظاهر والباطن والحاضر والغائب فتصطبغ بالألوان التى تمنحها ـ ظاهرياً ـ التناقض، وما هى كذلك..

حديث عن الرؤية المزدوجة:

لقد جاء فى البيان الثانى للسوريالية ما يلى (كل شىء يدفع إلى الإعتقاد انه توجد نقطة معينة من الذهن حيث الحياة والموت والحقيقة والخيال. الماضى والمستقبل. الممكن إيصاله واللاممكن. الأعلى والأسفل، تتوقف عن الظهور بحال التناقض)[1] هذه النقطة هى ما تحاول أن تصل إليه الكتابة الإحتفالية، وهى نقطة لها بالذات وجود ساعة الوجد وذلك عندما تنعدم الجاذبية ويفقد الزمن سلطته القمعية، ويتحلل المكان من ابعاده الثابتة الجاهدة. ساعتها يتساوى كل شىء بأى شىء، فلا البعد يبقى بعداً، ولا القرب يعود له معنى. هذه النقطة هى ما حاول المتصوف الإسلامى بلوغها، وذلك من أجل أن تتحقق له المعرفة والحكمة.. يقول الحلاج:

فما لي بعد بعد بعدك بعدما
تيقنت ان القرب والبعد واحد[2]

عندما تبلغ هذا المبلغ، يكف المفرح أن يكون مفرحاً، ويكف

المحزن أن يكون محزناً. وذلك ما دام أن كل شيء يحمل ضده داخله . .

من يمكن أن ينكر أن جزءاً مما يقع ـ وهو الجانب الوجودى فى الوجود ـ ما كان ليكون إلا كما هو الآن. أما الجزء الثانى ـ وهو الجانب الإجتماعى فى الوجود ـ فهو لا يشكل القاعدة بقدر ما يشكل الإستثناء. إنه المتغير الذى لا نملك إلا نغيره . . إنه العطب الذى أصاب مسيرة الحياة وهو عطب قابل للإختفاء. ومن هنا يدخل التفاؤل لأنه يفيد الإيمان بالإنسان الفاعل والمغير بحيويته القادرة على التجدد وتجاوز ذاتها واعطابها باستمرار. ومن تداخل الإحساسين، الوجودى والإجتماعى تتولد المأساة، وهى مأساة متفائلة، ترى بعينين اثنتين وليس بعين واحدة. وبذلك كانت رؤيتنا بحق رؤية مزدوجة، ترى الكائن والمكان والحاضر والغائب والظاهر والخفى.

بعد هذا نتساءل : من أين تنبع هذه الرؤية المزدوجة؟

ـ إنها تنطلق بالتأكيد من عشق المحتفل للإحتفال، أى من تعلق الحى بالحياة. ولكن هذا العشق غير متبادل وغير متكافىء، وتلك هى المشكلة. فالمحتفل محدود ولكن الإحتفال غير محدود، وبذلك كان حضور المحتفل مؤقتاً ـ مرتبطاً بالآن ـ وكان حضور الإحتفال حضوراً أبدياً. فالمحتفل محاصر بين موتين اثنين، الأول يسمى الميلاد والثانى يسمى الوفاة. فهذا الحضور يحمل الغياب بداخله، وكل شيء يحمل ضده معه، فالمأتم هو الوجه الثانى

للإحتفال، وبين هذين الحدين تسكن المأساة وتولد الرؤية المأسوية. محاصرون بين الإرادة والقدرة. نريد ولا نقدر. ما نريده غير موجود، وما هو موجود لا نرغب فى وجوده. مثل هذا الحصار لا يمكن أن يحررنا منه إلا الخيال والحلم والجنون ففي الإبداع نعيد صياغة هذا الوجود من جديد، تصوغه القدرة فى مقاس الإرادة ـ ليس أكبر ولا أصغر منها ـ.

إن عشق الحياة يمر أساساً عبر عشق الأحياء. ولكن، هل هذا العشق ممكن؟ الذات/ الجوهر ـ وقد اكتست بالألوان والاصباغ والأقنعة ـ لم تعد حياة وإنما أصبحت شيئاً. إنه شيء له وزن وثقل وطعم ولون وثمن. إن التموضع الإجتماعى قد حول الحياة إلى مجرد تمثيل للحياة، أى محاكاة لتقنع من الحياة بمحسوسها وملموسها ومنظورها، ولا شيء غير ذلك. داخل المجتمع لا شيء موجود إلا التمثيل، المدير قناع والقاضى قناع والسجان قناع والكل يجتهد من أجل أن يؤدى دوره وأن يبرع فى الإداء. وفى غياب الوجود وحضور الأقنعة، هل يصح الحديث عن العشق؟ فى ظل الإختلاف هل يمكن الكلام عن الإئتلاف؟ من هنا ـ مرة أخرى ـ تنبع الرؤية المأساوية، وهى رؤية مزدوجة تؤمن بأن لا شيء ثابت ومستمر وباق ومتجدد غير الحياة ـ فى جوهرها الحقيقى والنقى ـ أما الاصباغ فمآلها العدم. وبهذا فإن مجتمع الإحتفال هو هدف العيش والكتابة.

كما تنبع المأساة أيضاً من الإحساس بأن كل شيء ـ حول الإنسان ـ يسير بحكمة إلا الإنسان، إن النظام الكونى يحكمه المنطق، أما النظام الإجتماعى فيفتقر إلى المنطق. الموت فى

الحياة منطقى، ولكن القتل غير منطقى. الفقر والجهل والإعتقال والإستغلال، كل هذه المظاهر الطارئة، هل لها ما يبررها؟

إن الكتابة هى السحر، والسحر محاولة للتحكم فى الواقع أى تفسيره وتغييره، وذلك من أجل أن يكتسب الوجود الإنسانى معناه الحقيقى والجوهرى، وأن تتحقق للحياة حقيقتها الكامنة فى الوحدة والنظام والتناسق والجمال والعدالة والقدرة والصحة والعشق والإشتراك فى الخيرات والكرامة والإحتفال والتحرر..

تساؤلات عن حقيقة الإنسان:

ولكن، بأى الأشياء يمكن للإنسان أن يتحرر من الفوضوى والنسبى والمتكرر والبشع ومن جاذبية اليومى المقنع؟ كيف ينتقل من الواقع إلى ما هو حقيقى؟ ومن العرضى إلى الجوهرى؟ إنه يقدر أن يحقق الوجود الحق. ولكن، شرط أن يمتلك سلطة الحلم والجنون والهذيان والتمرد والخيال والإحتفال. من يمكن أن ينكر، إن التاريخ لا يصنعه إلا المجانين؟ أى أولئك الذين لهم (موهبة) الجنون، وليس أولئك الذين أصابتهم محنة الجنون؟ إن تاريخ الإنسان هو فى حقيقته تاريخ الجنون، أى أنه قطائع مستمرة مع (الحقائق) التى أصبحت بفعل التكرار (حقائق)، انه تجاوز للخطأ الشائع الذي اكسبه شيوعه المشروعية. إنه تمزيق للأقنعة وكشف عن الحقيقي حتى ولو كان ذلك الفعل يهدم اعرافاً وأخلاقاً متوارثة.

أما الإحتفال فليس فى حقيقته غير الإحساس البكر والوحشي بالحياة، الإحساس بتفجرها من الأرحام وتمددها فى المكان والزمان

وتكاثرها وتفاعلها وتجددها بالموت والولادة. إنه الشرح بالوجود - من جهة - والقلق على فقدان هذا الوجود - من جهة أخرى - فى الحفل الأول نعطى الحياة، فنصبح محكومين بأن نعيش - وليس سهلاً أبداً أن نعيش - ساعتها تصبح قابلاً للموت والمرض والجوع والعطش والشيخوخة والإستغلال والتعذيب والنفى. وبهذا فأنت متورط فى العيش، ولا تملك سوى أن تحيا، أى أن تقاوم الموت فى كل تجلياته المختلفة..

إن الكتابة - فى بعدها السحرى - كانت دائماً تعاويذ ضد الموت والعقم والأرواح والأشباح والجدب والمرض واللعنة والوباء.

أما فى بعدها الواقعى فهى نضال ضد السكون والإستغلال والموت والمرض والجهل والفوضى ولكن هذا النضال يبدأ بالكل قبل الجزء وبالأصول قبل الفروع، أى أنه نضال يتم فى غور التاريخ وعمقه وليس على سطحه..

إن الإحتفال مظهر تعبر به الحياة عن وجودها، إنه الكتابة بالأحياء المحتفلين. فنحن أبجدية هذه الحياة ونحن لغتها وخطابها وخطوطها ورسمها..

الإحتفال إنحياز إلى الحيوى ضد الآلى والنظرى والمجرد، إنه اقتراب من الجميل والحقيقى والمتناسق والعادل. إنه وجود أبدى فى مقابل الموت، هذا الموت الذى يتكرر كل حين، والذى يموت كل حين وذلك من أجل أن تتجدد الولادة وتتعدد. إن الموت

عطب، عطب يصيب الأجزاء، ولكن أبداً لا يمكن أن يصيب الكل. يصيب الاحياء وليس الحياة، وبذلك كان الإحتفال - فى الميلاد والختان والعرس والحصاد والقطاف - انتصاراً للحياة وانحيازاً إلى جانبها . .

التمرد على الساعة - فى بعدها الفيزيائى الجامد - يتم فى الإحتفال، لأن اللحظة ساعتها تعلن القطيعة مع كل اللحظات الأخرى. فالدقيقة تصبح أكبر من الدقيقة - ليس من حيث الطول أو العرض ولكن من حيث العمق - تصبح أكبر لأنها مشحونة أكثر بالإحساس بوجود هذا الإحساس الذى قد يكون فرحاً أو حزناً، رجاء أو قلقاً. ففي تواتر الأيام بعضها وراء بعض، وفى زحمة الأحداث يصبح العيش عادة فعلاً ميكانيكياً متكرراً نأتيه كل يوم بغير وعى. نمارس ما اعتدنا على ممارسته بغير إحساس به. وبذلك نصبح لوالب فى آلة كبرى؛ تسير بنا ولكننا نجهل ذلك، ولا شىء يمكن أن يحررنا غير الإحتفال، لأنه تمرد ضد التيار؛ تيار العادى المتكرر، وما تعارف الكل عليه فأصبح بذلك قانوناً وما هو كذلك. فهو نضال من أجل اكتساب عيون جديدة غير مدجنة ووعى نقدى متحرر يفكك الموجود ويعيد تركيبه من جديد.

كما أن الإحتفال أيضاً تمرد على اللغة اللفظية، لأنها أضيق من أن تستوعب هذاالإحساس بالوجود، وهو إحساس جديد - كما رأينا - لذلك كان لا بد له أن يستعين بكل اللغات الأخرى: الرقص. الغناء. الشعر. النثر. الحركة. الصراخ. الهذيان. الأقنعة. الإيماء. الصمت. الترتيل. إن العيد نهاية العادة، والعادة فى كنهها

موت غير معلن. ويبقى أن الإحتفال شيء آخر غير الطقوس، لأن هذه الأخيرة تتكرر دائماً مع دورة الزمن. فهي تعود لأنها شعائر ثابتة، أما الإحتفال فهو حالات من الوجود، والحالات في تغير وتبدل مستمر. تنتقل بين الفرح والغضب والوجد والجنون لتؤرخ للوجدان تحولاته. العيد يتكرر دائماً، هذا شيء مؤكد، ولكن الإحتفال فيه لا يتكرر أبداً، لأن الإحتفال ليس الزمن الدائر والعائد، وليس المكان الثابت ولكنه المحتفل بالأساس، أي ذلك الكائن الحي الدائم الحركة والتغير وذلك بفعل عوامل داخلية وأخرى خارجية تتحاور فيما بينها. إن الإحتفال لا يكتسب حقيقته الجوهرية إلا إذا كان ثورة على الطقوس المجتمعية، أي على كل ما هو آلي وعرضي ودخيل على المجتمع والحياة ـ في صورتيهما الحقيقية ـ وإن إعادة خلق الإنسان الحي من جديد شيء لا يمكن أن نفصله عن إعادة بناء المجتمع من جديد. وذلك طبعاً وفق مقاييس حقيقية لا تراعي إلا ما هو حقيقي وجوهري، أي الإنسان الذي هو ما يفعله ويقدمه لنفسه وللحياة والأحياء والحقيقة..

شيء عن الكتابة داخل الكتابة:

الكتابة المسرحية. ماذا يمكن أن تكون؟ إنها بالأساس كتابة داخل كتابة، أي فعل داخل فعل ووجود داخل وجود أكبر منه وأرحب. فكيف إذن يرتبط هذان الوجودان ببعضهما؟ أيكون أحدهما انعكاساً للآخر؟ أم أن لكل عالم شموسه وأقماره ومناخه وطقسه وزمنه؟ وكيف يمكن للكاتب الحي أن يكتب عن الوجود

الحى؟ إنه متورط بالتأكيد فى حياتين، حياته والكتابة. فكيف يوفق بينهما؟ وكيف يعيش زمنين ويموت مرتين؟ موته كإنسان وموته ككاتب؟ أى كحياة وخالق حياة؟ هذا الاشكال لا يمكن أن يرتفع إلا بأن يعرف الكاتب حقيقة دوره، أى أن كتاباته ـ كجداول حية ـ لا يمكن إلا أن تصب فى نهر الحياة الأكبر، الشىء الذى يجعلها تماشى الكتابة/ الحياة فتكون خلقاً وإبداعاً وهدماً وبناء وموتاً وحياة وفرحاً وغضباً. كل ذلك من غير أن تكرر ما هو موجود كما هو موجود، لأن الأساس هو تحقيق الممكنات، سواء على مستوى الواقع أو مستوى الكتابة.

الكتابة بالحروف لا تنفصل أبداً عن الكتابة بالجسد والأشياء والأحجام والألوان والأشكال والأضواء. لا تنفصل عن الطبيعة والمجتمع والسياسة، لأنها فى نهاية الأمر جزء من هذه الكتابة الكبرى.

بعد هذا نتساءل عن مقدار حرية الكاتب فى عمله. فهل هو الذى يكتب إبداعاته؟ أم أن الحياة هى التى تكتب به؟ تماماً كما تبني بالعمال وتخرج الزرع والثمار بالفلاحين وتعطي الأنغام بالعازفين وتكشف عن جمالها عن طريق الشعراء؟

هل شكسبير هو الذى أوجد نفسه؟ هل هو صانع موهبته وعبقريته؟ أم إنه فى حقيقته عطاء من عطاءات هذه الحياة وأنه لم يفعل سوى أن شغل قدراته وأعاد للحياة شيئاً مما أعطته؟ أيجوز ـ تبعاً لهذا ـ أن نعجب بأى كاتب ـ كيفما كان ـ وهو لم يفعل سوى أنه

كان أميناً على ما منحته الحياة؟ ان الكاتب الذى لا يكتب يخون بلا شك هذه الحياة، وهو بهذا الفعل ينتحر. لأن الشجر الذى لا يعطى الثمار يصبح حطباً للنار . .

مقدمات الكتابة في المسرح الاحتفالي :

ليس كل خط كتابة، وليس كل كتابة يمكن أن تكون إضافة وإبداعاً، فقد تكون زخرفة. أو لعباً بلا موضوع ولا غاية سوى الهروب من الملل والسأم. من حقنا أن نسأل :

- متى وكيف تكون الكتابة حقيقية؟ أى لها انتماء إلى الإنسان وقضاياه، وللحياة، فى بعديها النسبى والمطلق؟

- كيف يكون الكاتب مؤرخاً حقيقياً للحياة - كل أبعادها : الظاهر والخفى والنفسى والاجتماعى. الواقعى والحقيقى - أى أن ترصد المتغيرات فى السطح والعمق وأن تنفذ إلى مطبخ الواقع التاريخى لتعطينا وجهى هذا الواقع. وذلك حتى نلمس ونحس المحرك والمتحرك، الصنعة والصانع، المتغير والمغير. . .

إن الكتابة فى الواقع / عن الواقع تتطلب الارتباط بما هو جوهرى وحقيقى فى هذا الواقع وهل هناك ما هو أكثر حقيقة من الأسرة والدين والوطن؟

الانتماء إلى الله معناه، أن يكون لهذا الوجود معنى، وإنه أبداً ليس مصادفة ولا عبثاً، وإنه بالتالى يستحق النضال والصراع والبناء والفرح. ففى غياب الله - الواحد الأحد - تحضر

الأوثان وتتعدد، تصبح أحجاراً وبشراً. فالفرد قد يصبح إلهاً، وهذا شيء كان له دائماً وجود عبر التاريخ. ففى (غياب) الله يتعملق الأقزام وتستأسد الجرذان ويكثر المتنبئون والزعماء والمشعوذون والسحرة والكهنة والعرافون ومدعو العلم الكلي بالتاريخ والنفس والوجود المادي والماورائي . .

إن الاحتفالية هى التأكيد على الحياة والحيوى، هذه الحيوية التى هى عبارة عن مجموعة من الحاجات الأولية . وإن حضور الدين فى كل المجتمعات ـ قديماً وحديثاً ـ وفى صور مختلفة يؤكد الحقيقة التالية، وهى أن الدين حاجة حيوية، مثله مثل الطعام والشراب والهواء والجنس واللعب والعطف. وبهذا، فمن الممكن رد هذه الحاجة إلى حقيقتها أو تشويهها ـ كما حدث بالنسبة للكثير من الديانات ـ ولكن أبداً لا يمكن انتزاعها إلا بانتهاء الحياة على الأرض.

بغير الانتماء إلى الله يبقى الإنسان بلا أصول ولا مرجع، يصبح فقاعة صابون تطفو ثم تنفجر وكأنها لا كانت ولا سوف تكون. تأكيد هذا الانتماء شيء ضروري، وذلك لأن الذات لا وجود لها إلا من خلال العلاقة فـ (أنا) هو الآخر، وبغير هذا الآخر لا أكون ولا أحد يكون، هذا الآخر يتجسد أيضاً فى الأسرة، لأنها الجذور التى تضرب عميقاً فى لحمة الحياة، فهى امتداد إلى الخلف وإلى الأمام، فى الزمن والمكان والأشياء. وتبقى المرأة هى المحور الاساس لأنها الأمينة على استمرارية الحياة وتجددها، لأنها، بحسب رأى بريتون، (مدخل إلى إعادة الانغراز فى الكون وإلى المصالحة مع

الحياة عبر الحب)[3]. أما الوطن فهو بعدنا الخامس، وذلك بعد الطول والعرض والعمق والزمن. فخارج الوطن لا شيء موجود غير التيه والغربة والمنفى. فالتيه يعنى أن تمشى من غير أن تدرك مبتدأ سيرك ولا منتهاه. أما الغربة فهى غياب العلاقة بالمكان والزمن وبالناس والأشياء. أما فى المنفى فتغيب الإلفة والمصالحة بين الذات والمكان، وتبقى هذه الذات خارج ذاتها الحقيقية . .

شيء مؤكد هو أن الوطن ليس مجرد أرض فقط، ليس دياراً وأودية وأنهاراً. الوطن هو نحن تاريخاً وفكراً وأساطير وأحلاماً ومعتقدات وأزياء وأعياداً واحتفالات. أن تضيّع الوطن معناه ان تضيع ذاتك، لأنك فى ذاتك هوية . . هوية تتحقق داخل أبعاد مادية وأخرى معنوية. المكان بعدنا المادى المحسوس، والذاكرة الجماعية - بكل ما تحمله من موروث فكرى وفنى وعقائدى - هو بعدنا المعنوى، وبذلك فلا الوطن يقع خارجنا، ولا التراث له موقع خارج الذات. فالدار التى نسكنها زمناً معيناً يتحول موقعها بلا شك، وعوض أن تبقى خارج الذات تصبح داخلها، وعوض أن تجاورها تصبح قطعة منها. وبذلك قال المتنبى:

لك يا منازل في القلوب منازل

اقفرت أنت وهن منك أواهل

إن العربى القديم - عندما بكى الديار - لم يكن يبكى غير ذاته، لأن الإنسان فى حقيقته حلقة متصلة مع الموت. فهو فى كل لحظة يموت وفى كل مكان يموت. وتبقى الذات تدفن نفسها باستمرار.

وفى موتها حياتها، وفى غيابها حضورها. لأن اللحظة تنسخ اللحظة والمكان يقتل المكان والشخص يخالف نفسه باستمرار.

إن الوطن لدينا لا تقاس أبعاده بالطول والعرض، لأن الأساس هو المصالحة مع الفضاء. فقد يضيق هذا الفضاء حتى يصبح بيتاً ـ كما عند ابن الرومى ـ وقد يحدث أن تتسع حتى يكون العالم كله. فالمهم هو أن تجد الذات حقيقتها الفردية والجماعية وأن تعثر على ذاكرتها وأن تجد الفضاء المادى والنفسى للحيوية والاحتفال. فالوطن بلا علاقة بالناس غربة وسجن ومنفى..

فالكتابة الاحتفالية تنطلق من (الآن) ولكن هذا (الآن) لا يستبعد ما هو غائب ـ زمنياً أو مكانياً ـ لأن الأساس هو أن يكون هذا (الآن) هو الملتقى؛ ملتقى الحاضر والغائب والآني والأبدي والمادى والمعنوي، الواقعى والحلمى، الحقيقى والوهمى، الظاهر والخفى، السطح والغور. ومن غير هذا تصبح بالضرورة سطحية، أى أنها ترصد المتغير من غير التفات للثابت. وكل وطن هو فى جوهره متغيرات وثوابت. ولعل هذا ما يجعل نفس الحدث الواحد لا يكتسب نفس الصفة داخل وطنين مختلفين..

هذه الكتابة/ الاحتفال هى انحياز إلى ما هو حقيقى وأساسى. وإن ما هو حقيقى،هو بالضرورة ثورى وتقدمى وطليعى وأخلاقى وجميل، أى أنها انحياز إلى جوهر الوجود، هذا الجوهر الكامن فى الحركة والتغير وفى أبدية الحقيقى وظرفية الزائف وانتصار الحياة

على الموت بالرغم من المرض والجوع والشيخوخة والاعتقال والنفى.

ما جدوى النص في المسرح الاحتفالي؟

بعد هذا نتساءل عن جدوى النص فى المسرح الاحتفالى، هذا التساؤل لا بد منه، خصوصاً أنه يتردد كثيراً على الألسن. ان النص لفظ، هذا شىء مؤكد، كما أنه رسم ورموز أيضاً، أى أنه فى حقيقته شىء مجرد، له وجود قبلى. الشىء الذى يجعله سابقاً للحفل/ الحياة وليس لاحقاً لها - كما تؤكد الاحتفالية - أيكون هذا نوعاً من إخضاع الحيوى للميت؟ وتقديماً للساكن على المتحرك؟ إذا كان الأمر كذلك، فلا بد أن يكون فى المنظومة الاحتفالية خلل ما، وذلك ما ليس له وجود. قبل الإجابة تجدنا مضطرين، أولاً، لتحديد بعض المفاهيم، ولنبدأ بالحفل. فهذه الكلمة، ماذا تفيد وماذا تعنى؟ الحفل هو إحداث شرخ داخل النشاط اليومى المتكرر، أنه الجديد المغاير، فكيف إذن نوفق بين جديد الحفل وقديم النص؟ إن الجواب يرتبط أساساً بفهمنا للنص الأدبى - من جهة - ولطبيعة هذا النص - من جهة أخرى - هذا النص المتحرك فى الاحتفالية والذى يسير دائماً باتجاه الآتى، والذى ليس له كينونة بقدر ما هو صيرورة. فهو فى ذاته، كحياة، ليس له وجود إلا فينا وبنا نحن الأحياء. ففى حضور الناس يكون النص، وفى غيابهم لا يكون. إن حقيقته أو حقائقه كامنة بلا شك فى العلاقة به أو فى طبيعة هذه العلاقات. فكيفما كنا - نحن - وكانت علاقتنا به يكون هو كذلك. فالنص/

الكتابة لا يوجد إلا فيمن يقرأه . والنص/ الحياة لا يوجد إلا فى الذى يحياه . الكتاب ليست خطوطاً فقط، وإنما هى قبل ذلك حيوية ، أى أنها حالات من الوجود، وهذه الحالات لا يمكن أبداً أن تكون الماضى أو الحاضر أو الآتى . وبذلك . فلا مجال إلا أن نعيشها فى النص/ الحياة . .

من يمكن أن يجادل بأن البذرة شيء جامد وثابت، ولكن علاقة الفلاح بها تحولها بلا شك . إذ يجعلها تصبح سنابل حية . فالنص الأدبى ليس احتفالاً إلا من حيث الامكانيات التى يختزنها داخله . فهو الثابت المتحرك، والساكن المتغير والآتى الأبدى والقديم الجديد . . .

فالاساس فى المسرح الاحتفالى ليس هو النص ـ فى ذاته ولذاته ـ ولكن فى الموقف منه ، هذا الموقف هو الذى يفجر الحياة الكامنة فى النص ويعطيه المعاصرة .

إن تعدد الاحتفالات/ العروض هو بلا شك ولادات جديدة؛ ولادات تغنى ذات النص وتقويه وتجعله يتجاوز موته باستمرار . ان الحياة فى حقيقتها وجود أمام الموت . إنها التحدى . وكذلك النص انه موضوع للتحدى . وعندما نعجز عن أن نتحداه نموت، وتصبح المسرحية/ الاحتفال شيئاً وقراءة باردة ليس فيها حرارة وليس فيها أنفاس ولا نبض . . .

الكتابة للجمهور/ معه/ أو ضده؟

فى البدء كان الممثل سيد الحفل ، ثم من بعد أصبح هذا

الحفل بين الممثل والمؤلف. ثم أخيراً ظهر المخرج. وكان أصبح السيد المستبد، والآن فقد تغير كل شيء. فلا المؤلف أصبح كما كان، ولا الممثل بقى السيد، ولا المخرج احتفظ بسلطته. إننا نعيش عصر الوفرة والاستهلاك حيث لا شيء «حقيقى» غير السوق حيث العرض والطلب هما المبتدأ وإليهما المنتهى، ليس فى البضائع المادية فقط، بل حتى فى البضائع الفنية والفكرية. داخل السوق ظهر الشعار المعروف (الزبون دائماً على حق) فالجمهور المسرحى، هل يمكن أن نخرجه من دائرة الاستهلاك والإشهار والموضة، أم أنه جزء من كل. أى أنه يعيش فضاء واحداً يختلط فيه التجارى بالفكرى، والإعلان التجارى بالمنشور السياسى. والبحث عن الفرد المستهلك عن الفرد المصوّت؟ كل الخيوط متشابكة لدرجة يصعب معها التمييز بين هذا وذاك اننا نعيش بحق عصر الجمهور، وبذلك حق لنا أن ننعته بصاحب الجلالة الجمهور، فهو وحده صاحب السلطة الكبرى، لأنه يدفع ويعطى، وفى مقابل ذلك لا بد من إرضائه بكل الطرق وبكل الوسائل، فالمهم هو التسلط على هذه السلطة وبأى ثمن كان..

إن الكتابة تجاوز لما هو كائن بحثاً عما هو ممكن. إنها تمرد على الزائف/ الحاضر بحثاً عن الحقيقى الغائب. هذا التجاوز يفترض تحرير الحواس وتحرير الذات مما هو واقع. وهل يمكن أن ننكر أن الجمهور ـ كما هو الآن ـ جزء من هذا الواقع؟ انه تحت رحمة آلة كبرى، تدور فتطحن كل شيء وتمسخ كل شيء وتغير كل شيء. ومن هنا فإن الكتابة ضد الواقع، كما هو واقع، لا يمكن أن

تمر إلا بالجمهور، وذلك باعتبار أنه أحد مكونات هذا الواقع. والكتابة/ الضد من أين تبدأ؟ هذا هو السؤال المدخل.

هذه الكتابة تتم بمعاداة ما هو ظرفى وسطحى وسهل. فالأساس هو أن يجد الواقع حقيقته التى ضيعها، وذلك بربطه بالحلم والجنون والتخيل حتى يستعيد غرابته المفقودة ويجد غموضه الذى حجبه التكرار، تحرير الإحساس يضعنا أمام الواقع الحقيقى كما هو؛ حيث كل شىء مدهش أو مرعب ولا شىء سوى ذلك. وأن الطريق إلى هذا المدهش المرعب تمر أساساً بالغامض، أى بما هو جديد وغريب ومحتجب. فالغموض هو افتقار الداخل لأن يجد له معادلاً حسياً فى الخارج. لأن ما بهذا الداخل جديد ورحب، وبهذا فإن الارتجاج الحاصل من خلال هذه النقلة يتجلى فى شكل غموض. فترجمة المعنى من الحلم إلى الواقع ومن اللاوعى إلى الوعى لا بد أن يصحبه الغموض و (من قرع باب اللامعنى ولج المعنى)[4].

وعندما نكون ضد الجمهور نكون معه كذلك، ونكون أيضاً مع التاريخ والحياة. نكون ضده فى السطح، ولكن فى العمق نحن معه، لا نخدعه ولا نزيف له الحقائق، لا نرصف له الشعارات. لأن الأساس هو أن يعى هذا الجمهور ذاته، ويعرف أنه فى حقيقته سلطة، وأن هذه السلطة لا يمكن تفويتها لاعداء الحقيقة والتقدم والتغير..

أسس الكتابة في المسرح الاحتفالي:

لقد درجت الكتابة على أن تميز بين شيئين أثنين، مضمون ما

تقـول، والإحسـاس الـذى تخلفـه هذه الكتابـة لدى القـارىء أو المتفرج. فكان مضمون الانتظار مثلاً، تقرأ عنه فقط، ولكن من غير أن تحسه وتعيشه. كنت تقرأه حوارات ومواقف وشخصيات. ولكن ثقل هذا الانتظار يظل غائباً. فلا أحد فى المسرحية يشعر بالقلق أو يتململ فوق مقعده حتى كانـت مسـرحية (فـى انتظـار غودو) هذه المسرحية كتب القلق بالقلق والفراغ بالفراغ والعبث بالعبث.

وكذلك الأمر بالنسبة للمسرح الاحتفالى. فهو لا يسطر كلمات تقرأ أو تسمع ولكنه يحيى حفلاً يعاش، والحفل مناخ قبل كل شىء، فهو إما بارد أو حار. كما أن له أيضاً زمنه النفسى، هذا الزمن الذى قد يطول أو يقصر، وذلك بحسب الحالات التى نعيشها داخل هذا الحفل، هذه الكتابة لا تخاطب الأذن ـ من خارج الأذن ـ لأنها عالم ندخله ويدخلنا، فهى فضاء له طقسه ومناخه وإيقاعه، هذا الايقاع المتغير باستمرار، وذلك بحسب تغير الحـالات وسرعـة الأحـداث والمواقف والشخصيات. فالأساس هو تحقيق التماس والتحام بين النص والجمهور داخل الحفل. فالجمهور ليس عقلاً بالتأكيد، لأن التفكير عملية فردية، أما الجماعة فيحكمها قانـون العـدوى، حيث تسرى بينهم كهربية أشبه بالحمى، وهى حمى مغايرة لحمى الواقـع المزيف، لأنها خروج من السكر إلى الصحو، وليس العكس.

هذه الحمى هى نوع من الاستشراق الصوفى الـذى تصاحبـه عملية رفع الحجب عن الغامض والغائب والبعيد...

هذه الكتابة لا تخاطب فى الجمهور عينه، ولكنه عين عينه. لا

تخاطب سمعه الظاهر ولكن سمعه الباطن والخفى. فاحداث نوع من الارتجاج والخلخلة فى الذات شىء ضرورى، وذلك حتى يجد القارىء المحتفل حقيقته وأن يسترد حواسه المستلبة وطاقاته المصادرة وقدرته على الفعل فى محيطه. كل شىء فى الواقع مزيف، فالمدينة أضحت غاباً والإنسان وحشاً. والعامل ترسا فى آلة، والموظف كرسياً بين الكراسى. وان وظيفة الكتابة هى إعادة ترتيب الأوراق من جديد وأن تكشف عما هو حقيقى فى الذات والواقع لتحقيق جوهر الحياة الكامن فى التحرر والتغيير..

عن الكتابة الشعر بين العلم والحكمة:

الكتابة كل واحد لا يتجزأ، فلا شعر ولا نثر، لأنهما معاً يكونان لحظتين متداخلتين من الوجود. فى البدء يختلفان، ولكنهما فى الأخير ينتهيان إلى شىء واحد. فى العمق لا وجود إلا للشعر، أما فى السطح فهما يختلفان بالتأكيد. فما بعد الاختلاف غير الائتلاف، وما وراء الكثافة غير الشفافية وما نهاية العلم إلا الشعر، وما خلف الشعر إلا الحكمة. هناك ـ عند نقطة معينة ـ تكف الأشياء أن تناقض بعضها البعض، لأن الشعور بالوجود يصبح لحظتها مرادفاً للعلم بالوجود. وذلك هو الشعر/ العلم أو العلم/ الشعر.

شىء مؤكد أن الشعر ليس هو اللفظ الجيد وحده. ليس هو القوافى والوزن والجرس والأخيلة، وإنما هو الرؤية قبل كل شىء، أى أنه نوع من الإدراك المكثف للأشياء، وهو إدراك يقفز على قشور الأشياء ليصل إلى جوهرها الباطن. وبذلك كان نقطة التقاء

بين العلم والشعر، حيث تنضاف إلى العالم الشاعر جلسات إضافية لمعاينة الوجود ابتغاء الوصول إلى الحكمة. يقول أبو طالب المكى (إن الحكمة عندهم هى الفهم بالقلب. وهو العلم الباطن الذى يلقى فيه فينقلب ذوقاً وإدراكاً باطنياً حتى يصبح حكمة ومعرفة)[5].

فالشعرى إذن - وليس الشعر- هو روح الاحتفال وروح هذا الكون، فغياب الشعرية معناه حضور الموت، وذلك من خلال سيادة الفيزيائى الجامد والساكن. الاحتفال هو الحيوية، أى حضور الفرح والخيال والجنون والهذيان والغضب والوجد. وبهذا كان الشعر مرادفاً للإحساس الوحشى والطفولى بالحياة، حيث لا شىء موجود غير المدهش والمرعب.

إن الاحتفالية - قبل أن تكون كتابة وإبداعاً - فهى كتابة يومية تكتبها وتكتبنا. وبذلك فإن الشعر بالتأكيد ليس خطاً أو إنشاداً، وإنما هو سلوك يومى نأتيه بحثاً عن جوهر الوجود الحق. وكلما اتسعت رؤيتنا وتحررت أكثر من الظرفى والأقليمى وميزت بين الأصيل والدخيل إلا وكان ذلك هو الشعر الحق. هذا هو مفهوم الاحتفالية الشعر، وذلك باعتبار أنه علم القلب وقلب العلم..

لغة المسرح بين الثنائيات اللامتناقضة:

بعد ثنائية العلم والشعر تجدنا أمام ثنائية أخرى، وهى ثنائية العامية والفصحى. فبأى اللغتين إذن نكتب؟ مع العلم أن العامية لهجة وليست لغة. لقد ركزت الواقعية الاشتراكية على العامية، وذلك بدعوى مماثلة الواقع. ولكن.. هل كل ما هو واقع حقيقى

بالضرورة؟ وإذا كانت وظيفة الإبداع المسرحى تتجلى فى التفسير والتغيير، وكان الواقع حقيقياً فلماذا نقده والتمرد عليه؟

إن الإبداع فى صدام مستمر مع الواقع، وهذا ما يفسر الحقيقة التالية. وهى أن الواقع غير حقيقى، وبذلك وجب رفضه والثورة عليه، هذا الرفض لا يمكن أن يمس إلا الكل، أى الواقع بكل مكوناته المختلفة، واللغة العامية ـ كما نعلم ـ جزء من هذا الواقع الكل، وهى بذلك متخلفة بتخلفه ومشوهة بتشوهه. إن البحث عن الواقع البديل لا يمكن أن يتم فى غياب البحث عن اللغة البديلة.

مماثلة الواقع من جهة، وطبقية اللغة من جهة أخرى، من هنا ابتدأت الواقعية الاشتراكية فهى تسعى إلى أن ترصد اليومى بلغة هذا اليومى، وهى بهذا تضاعف الزائف مرتين، وفى هذا تكريس للواقع الساكن، وذلك من خلال تكريس لجزئية من جزئياته، أى اللغة.. انطلاقاً من مفهوم طبقية اللغة، تصبح العامية لغة الكادحين، وسيادتها ـ مسرحياً ـ يعادل سيادتها واقعياً. وهذا تزييف آخر للحقيقة. لماذا؟ لأن الواقع الفنى لا يمكن أن يكون بديلاً عن الواقع الواقعى. ولأن غنى اللغة ـ المعنوى ـ لا يمكن أن يكون مرادفاً للغنى المادى، فالفصحى ليست لغة الأغنياء، والعامية ليست لغة الفقراء. إن اللغة ليست شيئاً ينفصل عنا، ثم نمتلكه كما نمتلك أى شىء. فهى جزء من مكونات شخصيتنا. إنها نحن وهى بهذا جزء من الذات، فهى انعكاس أمين للداخل، وبذلك تكون عميقة عندما يكون لنا عمق، وتكون مسطحة عندما نكون بلا عمق. فالجاحظ لم يكن غنياً

إلا بما فى داخله من تجارب وتصورات وأحلام . هذا الغنى الداخلى هو ما يفسر لغته المنطوقة والمكتوبة . إن العامية ـ كما هى ـ ابتعاد عن الحقيقة بلا شك ، لأن هذه اللغة انعكاس للمجتمعى فى زيفه وقبحه وآلياته . إنها ارتباط بمواضعات اجتماعية بالية ومهترئة ؛ مواضعات تقوم على التظاهر والنفاق وعلى الأقنعة اللفظية والاكليشيهات ، وهى تخفى أكثر مما تظهر، تخفى الخواء والعجز والاستسلام أمام وباء الواقع اليومى بكل ما يحمله من موت وآلية وتشيؤ ، مثل هذه اللغة لا يمكن أن تكون إلا بعيدة عن الحقيقة بمرحلتين ، وذلك لأنها تقوم على تقليد ما هو تقليد، وتزييف ما هو ـ أصلاً ـ مزيف، ومن طبيعة التقليد ألا يصيب إلا السطح الخارجى للأشياء . إنه يلامسها من الخارج ، من غير أن يغوص فيها من الداخل .

إن الكلام اليومى ـ مثل الفعل اليومى ـ هروب من مواجهة الحقيقة ، وما تحبل به هذه الحقيقة من مدهش ومرعب ، وهروب إلى كل ما هو هامشى وثانوى وظرفى وسهل ومعروف وبذلك يشيع القول الشائع ، ويتشابه الكلام ، فتنعدم بذلك ذاتيات المتكلمين ، هذه اللغة المعلبات تجعل الكلام سابقاً على التكلم ، وتجعل المتكلم/ الكاتب بالتالى فى حكم الغائب . لأنه بلا عمق ولا داخل . لا شىء غير كلام متشابه يصلح لكل الناس ولكل المواقف ولا يميز زيداً عن عمرو .

فالعامية يمكن أن تكون لغة المسرح . ولكن ليس هى عليه . ولكن بما يمكن أن تصبح عليه . وكذلك الشأن بالنسبة للفصحى .

فالمهم هو حضور المتكلم الكلام. وحضور الحالة فى الكلام. وحضور الزمن والمكان في المكان. وحضور الطقس والمناخ فى الكلام. وذلك حتى يكون حياة وليس مجرد صدى لحياة...

بحثاً عن اللغة الفردوسية:

كيف إذن نصل إلى اللغة البكر؟ إلى اللغة الوحشية التى تعبر عن الاحساس الوحشى؟

- كيف نجعل الكلام محملاً بالمدهش والمرعب؟
- كيف نحرره من أن يكون مجرد صدى؟ أى كصوت يكرر صوتاً غيره؟
- كيف نجعل الكلمة جزءاً من حالة وجود؟ لها حرها وبردها وفرحها وحزنها؟

لا شيء يحقق هذا غير لغة الشعر، ولتكن هذه اللغة بعد ذلك عامية أو فصحى، لأن الأساس هو جوهر الكلام وروحه، هذا الجوهر الكامن فى الشعر، وذلك باعتباره سلطان الكلام وسيده..

يقول ستاروبنسكي (فاللغة التى تكلمها الناس كانت موسيقى وشعراً وعلماً فى آن معاً. في البدء استطاعت كلمة واحدة لقنها الله أو لقنتها الطبيعة أن تعبر عن الأشياء. العواطف والقوانين)[6] وتلك هى الكلمة التى نبحث عنها، أى الكلمة التى تكون موسيقى وتكون شعراً وعلماً والتى تدل على كل شيء، ما ظهر منه وما بطن، ما غاب وما حضر (ففى غمرة الأزمنة الأولى كانت كل كلمة احتفالاً وتحمل

فى ذاتها الموجود المشار إليه . وكانت الكلمة قد أسبغ عليها المعنى الكامل ، تصيب هدفها تماماً وتهلل فرحاً لهذا الاتصال . وكان آلهاً أو مبعوث آله كل وجود يطلق عليه الإنسان اسماً . بحيث أن اللغة الأولى ، بفضل كشف خير أو وحى صائب كانت تقرن معرفة ما بالكمال الموسيقى لطاقتها التعبيرية) (7) إننا نبحث عن الكلمة الاحتفال ، أى الكلمة التى تحيا وتعيش والتى لها أنفاسها وحالاتها . والحفل حالة وجود ، حالة لها ارتباط بالآن والمكان والناس والزمان . وبذلك كانت فى تغير مستمر . فهى تعود من غير أن تكرر نفسها . وكذلك الاحتفال أنه لا يمكن أن يوجد مرتين . ويمكن أن نقول نفس الكلمة مرتين . فى المرة الأولى يكون لها معنى . وفى المرة الثانية يكون لها معنى مغاير . لأن المتكلم فى الحالتين ليس هو هو وإن كان هو هو . .

الكلمة/ الاحتفال لا تنفصل عن الحالة . وبذلك فهى إما أن تكون عرساً أو مأتماً . لتكون بذلك إما لحناً راقصاً أو جنائزياً (إلا أن هذه اللغة الفردوسية ـ الشاهد على عصر لم يكن فيه الإنسان بعيداً عن الطبيعة أو الله ـ قد نسيت ومزقت وبعثرت) (8) هذه اللغة الفردوسية ـ الغائبة الحاضرة ـ لا تفصل أبداً بين اللفظ والمتكلم ، بين الحالة وطقسها ، بين الكلمة الاصطلاح والكلمة الجرس . ذلك لأنه لا شىء فى الحياة يمكن أن يكون خارج الحياة فالاحتفالية تبحث عن لغة كلية وكونية تعبر بالملموس والمحسوس . حتى تنطق المسرحية كما تنطق الطبيعة ، من خلال الريح والسكون والعواصف والزوابع والرعد والضوء واللون والظلام . وبهذا يمكن أن نحرر

اللغة من القوالب والمعلبات والأوثان اللفظية الشائعة . وأن نعيد لها جوهرها وحقيقتها . فإعادة وصل اللغة بالحياة، فى تغيرها وتجددها وحيويتها ومدهشها ومرعبها معناه عودة المقدس إلى الوجود . أى ربط ما نقوله بما تقوله الحياة . وجعل اللغة الجزء تندغم فى اللغة الكل وتنصهر فيها . .

اللغة فى المسرح الاحتفالى ليست طبقية . إلا إذا كانت الطبقة تحمل مدلولاً معنوياً وليس مادياً . أى أن يكون التفاوت فى رصيد العيش والتجربة . وليس فى الملك المادى . كما هذه اللغة ليست ظرفية لأنها ترصد ما هو حقيقى . وما هو حقيقى لا ينتمى إلى زمن دون آخر. فهو متجذر فى لحمة الزمن وفى نسيجه . ويبقى أن هذه اللغة أيضاً . غير إقليمية ولا بشرية . لأنها ارتباط بالحياة المتجسدة فى البشر والطير والحيوانات والحشرات . وبذلك فقد يحدث أن تتكلم الطيور فى المسرح الاحتفالى . كما تتكلم الحيوانات والحشرات والأشياء . تماماً كما يحدث فى الأساطير والحكايات حيث كل حي يتكلم وينطق . .

البناء الدرامي وحلزونية الحدث:

ويبقى بعد هذا أن نتحدث عن المسرحية من الداخل، أى كمجموعة بنيات تكون فيما بينها بناء واحداً . هذه البنيات تتصل فيما بينها وتنفصل عنها، وهى لا يمكن أن تكون لها كينونتها الخاصة إلا من خلال العلاقة . أى علاقة البنيات بعضها ببعض . فهي عالم حى يختزن داخله الحدث والحركة والطقس والمناخ والضوء واللون

والأحجام والأشكال. هذا العالم الرحب ـ بكل تعقيداته الضيقة ـ لا يمكن أن نرده ـ كما فى المسرح التقليدى ـ إلى مجرد حكاية تروى. .

ـ لا يمكن أن نختصره داخل مكان واحد بدعوى وحدة المكان ومماثلة الواقع.

ـ لا يعقل أن يكون موضوعاً واحداً مستقلاً بذاته ومنفصلاً عما سواه من المواضيع الأخرى.

ـ لا يمكن أن يكون زمناً واحداً. هو نفس الزمن/ الواقع. لأن الزمان الاحتفالى كالمكان الاحتفالى ـ ملتحم بالحالة أكثر من التحامه بالساعة. والحالة لها امتداد إلى الداخل وآخر إلى الخارج. فهى تضرب عميقاً فى المتخيل والحلم والهذيان والجنون والأسطورة وأن ذلك الزمن الداخل الذى لا تؤرخ له الساعة تؤرخ له المسرحية/ الاحتفال. .

ـ وقوع الحدث الواحد فى الزمن الواحد شىء لا وجود له، سواء بالنسبة للفرد أو الجماعة فالمسرحية عالم فسيح ورحب. وداخل هذا العالم تتعدد الأحداث بتعدد الأزمان. وتتعدد الأزمان بتعدد الشخصيات وحالاتها المختلفة.

ـ وان استئثار المشهد الواحد بعين المتفرج شىء غير ممكن أبداً. لأن هذه العين أكبر من أن نحصرها داخل مشهد ضيق. فهى تملك أن تنظر ـ فى الوقت الواحد ـ لأكثر من مشهد واحد. تماماً كآلة التصوير التى ترتب الأشياء حسب الأولوية. وبذلك فإن كتابة

مشهدين يتبع أحدهما ـ على الورق ـ لا يفيد الترتيب الكرونولوجى دائماً. فقد يجسدهما الاخراج متزامنين أو متقاطعين أو يغير ترتيبهما.

ـ ان وجود الزمن الواحد الكلى يمنع أن تتعدد الأزمان وذلك بتعدد الأحداث والشخصيات. وبذلك نقترح تفتيت الزمن إلى وحدات صغيرة. وتفتيت المكان إلى بقع ضوئية فوق الخشبة وأنه من تعدد هذه الوحدات الصغيرة واختلافها وائتلافها نشكل كلاً زمنياً ومكانياً واحداً.

ـ ان الفصل بين اليقظة والحلم ـ كما فى المسرح الكلاسيكى ـ تعسف على الحقيقة. لأن الحلم ليس موضعه الفراش والمدد. فهو ملتحم بنا نحمله فى كل حين. وبهذا ينتفى فى المسرحية الاحتفالية كل تمييز بين الحلم واليقظة. بين الواقع والتخيل. بين الحقيقى والوهمى. بين التمثيل البسيط والتمثيل فى التمثيل..

ـ ان الحدث فى المسرح الاحتفالى لا يسير داخل خط مستقيم. فهو لا ينطلق من نقطة ليصل إلى أخرى. ولا يصعد من تحت إلى أعلى نحو التأزم والانفراج. إنه خطوط غير متوازية تتداخل فيما بينها متبادلة التأثر والتأثير. هذه الخطوط هى عبارة عن دوائر صغرى. وهى دوائر غير مقفلة. لأنها تستمر فى حركتها راسمة بذلك دوائر أخرى أكبر من الأولى. الشىء الذى يجعلها تشكل خطوطاً حلزونية هى الخطوط الحقيقية للشخصيات داخل المسرحية والحياة

معاً. هذه الدوائر تبدأ صغيرة ثم تأخذ فى الكبر عبر كل دورة حياة. فهى تدور لتشكل - داخلنا وخارجنا - فصولها ومناخها وتوالى الظلام والضوء..

فى المسرحية الاحتفالية لا وجود للبداية. لأن الذى يمكن أن يكون له بداية ونهاية هو دخولنا المسرح البناية وخروجنا منه. أما المسرحية الحياة فتستمر؛ فى حضورنا وغيابنا. وبهذا كان لا بد للستار أن يختفى. لأنه يعين بدءاً وختاماً وهميين. وهو بهذا يعزل المسرحية/ الاحتفال عنا ويحولها إلى مجرد فرجة..

وان الحدث فى المسرح الاحتفالى ليس رواية أو قصة أو حكاية. ومن هنا وجب غياب الراوى - فى شكله التقليدى. وعندما يغيب الراوى يغيب القاص والحاكى والروائى والكاتب. وعندما يغيب الراوى يغيب بالضرورة من يروى لهم. أى الجمهور الذى لا يمتلك غير أذن يسمع بها وعيون يرى بها. فالحفل لا يحيل إلى حياة أخرى ولا إلى زمن آخر أو مكان آخر. لأنه فى ذاته المبتدأ والمنتهى..

فى المسرح التقليدى هناك دائماً زمنان. زمن وقوع الحكاية وزمن روايتها. أما فى المسرح الاحتفالى فلا وجود إلا لزمن واحد هو (الآن) فما نعيشه مسرحياً (الآن) يقع الآن. فهو ليس رواية نرويها ولا حكاية نحكيها. وليس نصاً كتبه مؤلف. داخل الحفل ننسى الكاتب والمخرج والمسرح ولا نذكر غير ما نعيشه. فلا وجود إلا لهذا الآن المتجدد باستمرار. ولا مكان إلا هذا الفضاء المسرحى

السحرى . هذا الفضاء الذى يمتلك سلطة كل الأزمنة موجـودة فى الآن . .

وكل الأمكنة مختصرة فى الـ (هنا) . .

المراجع :

1 - (أندره بريتون) كميل قيصر داغر - سلسلة أعلام الفكر العالمى - ص 334 .
2 - (ديوان الحلاج) د . كمال مصطفى الشيبى - العراق - ص 29 .
3 - (أندره بريتون) ص 84 .
4 - (فى هواء اللغة الطلق) عبدالقادر الجنابى - ص 18 .
5 - (التصوف الإسلامى الخالص) محمود أبو الفيض المنوفى - دار نهضة مصر للطبع والنشر، ص 212 .
6 - (مجلة الفكر العربى المعاصر) ع 10 - ص 139 .
7 - نفس المرجع السابق .
8 - نفس المرجع السابق .

جماعة المسرح الاحتفالى

عبدالكريم برشيد : مؤلف ـ منظر
الطيب الصديقى : مؤلف ـ مخرج ـ ممثل
عبدالرحمن بن زيدان : مؤلف ـ ناقد
الباتولى محمد : مخرج ـ ناقد
ثوريا جبران : ممثلة
عيدوبية عبدالوهاب : مخرج
محمد البلهيسى : مخرج
محمد عادل : مخرج ـ ممثل
الكرزابى بوشعيب : صحفى
سليم بن عمار : مخرج ـ ناقد
مصطفى سلمات : ممثل ـ مخرج
محمد أديب السلاوى : باحث مسرحى
بوشتى الشيكر : باحث مسرحى
قيسامى محمد : مؤلف مسرحى
رضوان أحدادو : مؤلف مسرحى وقصاص
عبدالعزيز البغيل : باحث مسرحى
التهامي جناح : ممثل مسرحى
فريد بن مبارك : مخرج مسرحى وتلفزيونى

فهرست

ان البحث في المسرح، لم يتجاوز عند العرب المسرح: وتلك هي المشكلة، لقد ركزوا على النهر بالأساس ولم يلتفتوا إلى الروافد. هذه الروافد التي تصنع الأنهار وتعطيها قوتها واستمراريتها. لقد نظروا إلى المسرح، وذلك باعتبار أنه مجرد صناعة فقط. صناعة لها أصول وقواعد وقوانين مختلفة. وأن الشيء الأساسي ـ نتيجة لهذا الفهم ـ هو تعلم هذه الصناعة واتقانها، ولا شيء بعد ذلك. لقد ركزوا على الجزء في غياب الكل، وعالجوا الفرع في حالة انفصاله عن الأصل. ان المسرح فن بالأساس، فن يترجم الحياة بكل ائتلافاتها واختلافاتها، وان معرفة الفن المسرحي لا يمكن أن ينفصل أبداً عن معرفة الحياة ككل:

ـ هل يمكن ان تحدد موقفك من المسرح من دون أن يكون لك رأي في الواقع التاريخي؟

ـ هل يمكن أن تبنى مسرحاً، في غياب وجود فلسفة. فلسفة على ضوئها يمكن أن ترى الناس والتاريخ والأخلاق والفن والسياسة؟

ـ هل يمكن أن تبني فناً جديداً، وأنت تفتقر إلى فلسفة جمالية؟ من خلالها يمكن ان تحدد ماهية الفن ـ عموماً ـ والمسرح بصفة خاصة. وأن تحدد أيضاً غائية العمل المسرحي، وشروطه، وظروفه، وأدواته المختلفة.



الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان

مصراتة ـ الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى

الثمن

1250 درهم